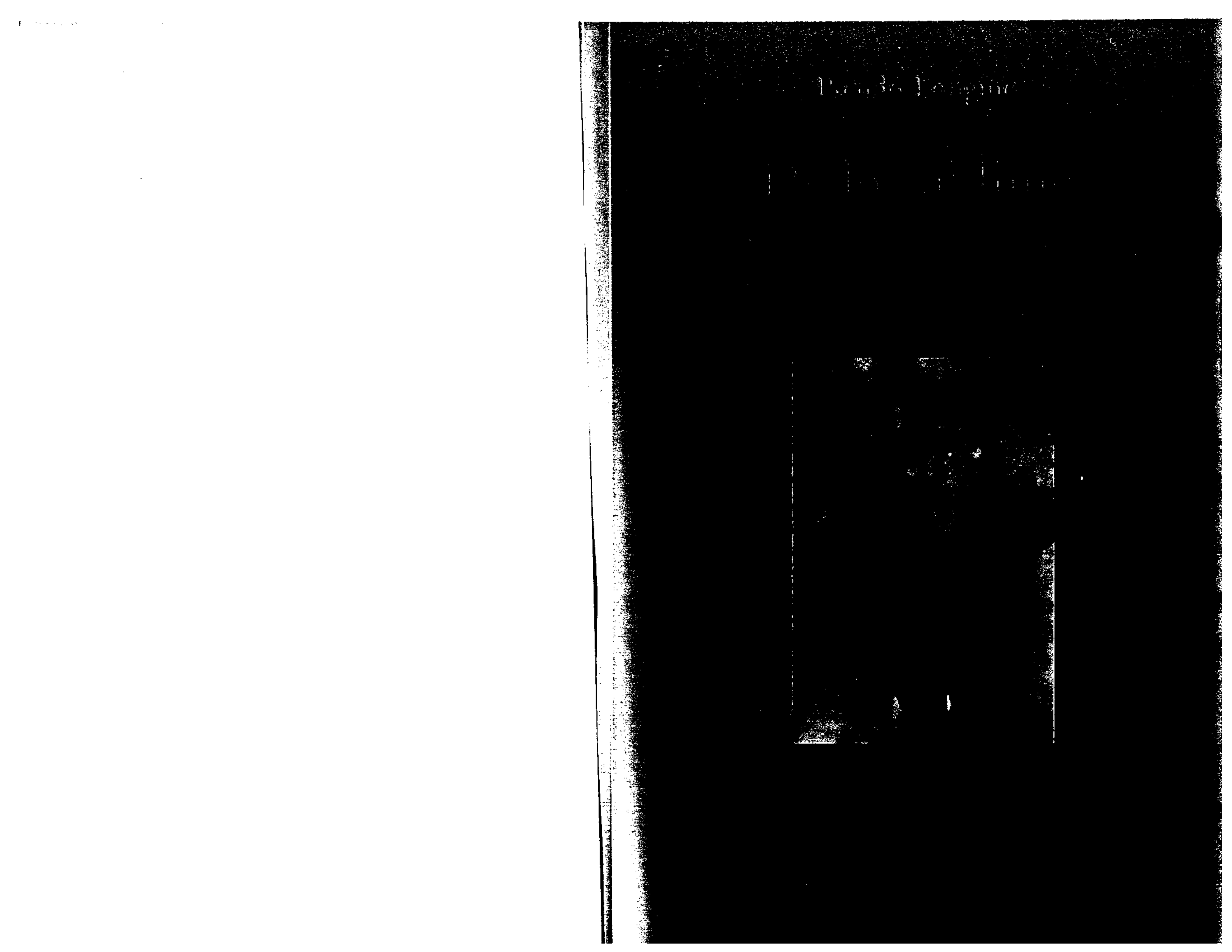


Pseudo-Longino

De lo sublime

Traducción de Eduardo Molina C.
y Pablo Oyarzun R.

Noticia Preliminar,
Notas e Índices de Pablo Oyarzun R.

ediciones/metales pesados

ISBN: 956-8415-09-2
Reg. de Prop. Int. N° 163.252

Diseño y diagramación: Paloma Castillo
Imagen de Portada: ©Paz Errázuriz. *Exéresis*. Metales Pesados Libros 2005. Del ciclo de exposiciones *Cerrado por Duelo*, curado por Ojo Zurdo.

mpesados@metalespesados.cl
www.metalespesados.cl
José Miguel de la Barra 460
Teléfono: (56-2) 638 75 97

Santiago de Chile, julio, 2007

Noticia preliminar

El texto y su autor. La conservación de este admirable tratado —en el *Codex Parisinus* 2036 (siglo X), del cual derivan todos los manuscritos restantes— es fragmentaria. Con ocasión de la primera edición de Περὶ ὕψους, preparada por Robortelli y publicada en Basilea en 1554, y sobre la base de la identificación del autor como "Dionisio Longino" que consta en el manuscrito, el libro fue atribuido a Casio Longino, famoso orador del s. III d. C.[1] Esta confusión prevaleció durante el tiempo de mayor influencia del escrito, en los siglos XVII y XVIII, cuando se lo clasificó junto a la *Poética* de Aristóteles y al *Ars poetica* de Horacio como fundamento de la estética y la crítica literarias. A comienzos del siglo XVIII el filólogo Rostgaard descubrió, en el manuscrito fundamental, una ἢ ("o") entre "Dionisio" y "Longino", que acusa la incertidumbre de un antiguo erudito acerca de la autoría del tratado. Pero ninguno de ambos autores presumibles, ni Dio-

[1] Este Casio Longino fue filósofo y filólogo, y, doblada la mitad del s. III, fue durante largo tiempo escolarca de la Academia. Su final fue llamativo: requerido por la reina Zenobia, viajó a Palmira para apoyarla en sus pretensiones de autonomía; el emperador Aureliano lo hizo matar bajo el cargo de alta traición.

nisio de Halicarnaso ni Casio Longino, resulta plausible, por las nítidas diferencias de asunto y de estilo que el presente texto tiene con respecto a las obras conocidas de aquellos dos. Hasta ahora es un enigma la identidad de su redactor, y debemos contentarnos con apodarlo "Pseudo" o simplemente "Anónimo"; parte de la filología contemporánea estima que podría tratarse de un crítico literario judío, que habría recibido la influencia de Filón de Alejandría, pero esto también es completamente problemático. Tampoco está claro el tiempo de su florecimiento; lo más verosímil es que se remonte al siglo I d. C., bajo el imperio de Calígula, si se tiene en cuenta la discusión de la decadencia de la oratoria (capítulo XLIV), tema común a Séneca, Petronio, Tácito y Quintiliano, y bastante en boga en los siglos I y II d. C. En todo caso, y sin perjuicio de su notorio clasicismo, es claro que el autor anónimo debe contar entre los más finos y perspicaces representantes de la crítica literaria.

El término. El sustantivo *ὕψος*, del adverbio *ὑψί*, "arriba, en alto, hacia lo alto", significa primariamente "altura" (en Empédocles, Esquilo, Heródoto, en el griego ático, etc.); de ahí también el verbo denominativo *ὑψόω*, "elevar, exaltar" (helenístico y tardío), que se construye siguiendo a *ταπείνω*, "humillar, rebajar", al cual se opone en ocasiones. Probablemente está vinculado a *ὑπέρ*, "hacia lo alto", de cuya raíz proviene también el latino *super.*

Literalmente, pues, el tratado debiera denominarse en español "Sobre lo alto". La traducción por "sublime" (igual

término en inglés, francés e italiano, en alemán *das Erhabene*[2]) se ha establecido históricamente, ganando un derecho que sería ocioso disputar con otras propuestas, aunque por razones igualmente históricas es preciso subrayar las diferencias conceptuales que separan el uso del vocablo por Pseudo-Longino y los términos que se emplean modernamente: nos referiremos a ellas más adelante, al hablar de la gravitación posterior del tratado. La procedencia de la traducción que señalamos se encuentra en el adverbio latino *sublime,* "en los aires, en lo alto" y en el adjetivo *sublimis,* "suspendido en el aire, alto, elevado"[3], del cual hay un uso figurado, coincidente con el sentido específico que aquí interesa, y que está ampliamente atestiguado en Varrón, Marcial, Horacio, Ovidio y Quintiliano (este último habla del "estilo sublime", *sublime genus dicendi*). *Sublime* viene probablemente de *sublevo,* "levantar, alzar del suelo".

En todo caso, no se puede omitir la vinculación que el tratado establece entre *ὕψος* y el sentido de lo "grande": de hecho, su tema crítico es precisamente la gran elocuencia (*μεγαληγορία*). La relación subsiste con plena vigencia en la recepción moderna del "sublime" de Pseudo-Longino .

La exposición. El tratado de Pseudo-Longino se presenta bajo la forma convencional de los textos de retórica. Su plan sigue la estructura de introducción, desarrollo y conclusión, abordando, de acuerdo a la división que proponemos, los siguientes puntos (entre paréntesis se indican los capítulos correspondientes):

[2] De *erheben,* "levantar", "alzar en vilo o por los aires".
[3] Es muy discutible la etimología que refiere el término a *limes,* "límite".

Introducción (I):

Crítica y vindicación del tratado de Cecilio sobre lo sublime. Presentación del ensayo. Caracterización de lo sublime.

Necesidad del tratado (II-VII):

Lo sublime no sólo se debe a la naturaleza, sino que también requiere del arte (II). Los yerros en lo sublime: ampulosidad, puerilidad (y frialdad), el furor desatinado (III-IV). Causa de los yerros (V). La evitación de los yerros por el conocimiento de lo sublime (VI). Criterios de reconocimiento de lo sublime (VII).

Fuentes y causas de lo sublime (VIII-XLIII):

Fuentes de lo sublime (VIII). El gran pensamiento (IX). La emoción (IX-XV). Las figuras (XVI-XXIX). La elocución (XXX-XXXVIII). Digresión sobre la gran literatura (XXXIII-XXXVI). La composición (XXXIX-LXIII).

Conclusión (LXIV): Causas de la decadencia de la oratoria[4].

Gravitación histórica. El tratado de Pseudo-Longino ha tenido un destino peculiar. Rescatado por la edición de Robortelli, su efectiva rehabilitación ocurre con la traducción de Nicolas Boileau-Despréaux (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin,* 1674), secundada 23 años más tarde por las *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin,* del mismo Boileau[5]. A esa versión señera se suma una veintena en el lapso de un siglo, a buena parte de las lenguas europeas: algunas nuevas al francés, y otras al inglés, alemán, holandés, italiano, portugués, español. La obra alcanza gran notoriedad, y su lectura mueve a estimar que lo que el término nombra es un fenómeno o experiencia dotada de una especificidad irreducible, cuya determinación no queda bien satisfecha afirmando, como solía hacerse, que lo sublime es el grado superlativo de la belleza. A partir de la fecha en que se publica la traducción de Boileau, la noción de lo "sublime" adquiere carta de ciudadanía para designar ciertas calidades y ciertos afectos inconfundibles suscitados por la obra literaria. Pero pronto se la disocia de la gran tradición retórica que había sido su patria, para afincarla de allí en adelante en el ámbito jurisdiccional de la estética. Tal es la obra de la rica producción estética del pensamiento inglés de la primera mitad del siglo XVIII: es Lord Shaftesbury quien tiene el mérito eminente de haber transformado el estatuto de lo sublime, y Jonathan Richardson termina con la exclusividad literaria del término, al introducir el concepto de lo sublime en el campo de las artes visuales; en fin, Edmund Burke trae la sanción del cambio con su *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Con ello empieza también a decaer la breve gloria de Pseudo-Longino, si bien los teóricos de lo sublime —y muy especialmente Kant— se nutren de la sagacidad del antiguo estilista, e incluso de sus puntuales fórmulas. También es poderosa la influencia que ejerce el opúsculo en la ideología del genio que alienta a gran parte de las reflexiones estéticas del siglo XVIII. Recientemente, y en vín-

[4] Hemos publicado previamente un "Resumen y Comentario de Pseudo-Longino: *De lo sublime*", en *Revista de Teoría del Arte* (2001, 5:79-143), que reproduce esta división anteponiendo los títulos indicados a los capítulos correspondientes del texto.

[5] La primera lengua nacional a la que es vertida la obra es el inglés (por John Hall, en 1652).

culo con la renovada atención al problema de lo sublime, las condiciones para una relectura de la obra de Pseudo-Longino —en curso, ahora mismo— son particularmente auspiciosas, sobre todo en lo que toca a su envergadura propiamente *filosófica.*

Advertencia de los traductores

Para nuestra traducción, seguimos el texto establecido por Henri Lebègue (Paris: Belles Lettres, 1965). Revisamos también los textos de D. A. Russell (Oxford: Oxford University Press, 1968) y Reinhardt Brandt (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983). En materia de traducciones, cotejamos las de Lebègue y de Brandt en sus respectivas ediciones, así como las versiones españolas de José Alsina Clota (Barcelona: Bosch, 1996) y de José García López (con revisión de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1996), la versión inglesa de W. H. Fyfe (London: Loeb Classical Library, 1932), la italiana de Giulio Guidorizzi (Milano: Mondadori, 1991) y, finalmente —para hacer honor al iniciador de los estudios longinianos en la época moderna—, la traducción francesa de Boileau (Paris: Librairie Générale Française, 1995).

Las abreviaturas utilizadas en las notas son las siguientes:

Diehl= *Antologia lyrica Graeca,* ed. E. Diehl. Leipzig, 1949.

Diels-Kranz= *Die Fragmente der Vorsokratiker.* Berlín, 1956.

FGrHist= F. Jacoby, *Fragmente der Griechischen Historiker.* Berlín, 1923 ss.
Nauck= *Tragicorum Graecorum fragmenta,* rec. A. Nauck. Leipzig, 1889.

Ediciones y traducciones del tratado

Ediciones del texto griego

Dionysiou Longinou Rhetoros Peri Hypsous biblion. Edición de Franciscus Robortellius. Basel, 1554.

Dionysius Longinus. Peri Hypsous. Edición de Paulus Manutius. Venezia, 1555.

Dionysius Longinus. Peri Hypsous. Edición de Niccolò da Falgano. Firenze, 1560.

Dionysii Longini philosophi et retorci [peri hypsous] libellus: cum notis, emmendationibus, & praefatione Tanaquilli Fabri. Salmuri : I. Lénerium, 1663.

Dionysii Longini Peri Hypsous De Sublimate Commentarius. Edited with a Commentary by Zachary Pearce. London: J. & R. Tonson, 1732[2].

Dionysiou e Longinou Peri Hypsous. Edición de Leonhard von Spengel. En: *Rhetores Graeci I.* Leipzig: Teubner, 1853.

Libellus de Sublimitate Dionysio Longino Fere Adscriptus. Accedunt Excerpta Quaedam E. Cassii Longini Operibus. Ed. Arturus O. Prickard. Oxford: Clarendon Press, 1902.

Dionysius Longinus. De sublimitate libellus. Ed. Otto Iahn. 4ª ed. Johannes Vahlen. Leipzig: Teubner, 1910.

Dionysio Longino Libellus de sublimate. Edited by D. A. Russell. London: Oxford Clarendon Press, 1964.

Ediciones del texto griego con traducción

Dionysiou Longinou rhetoros Peri Hypsous logou biblion. Dionysii Longini retorcí praestantissimi liber De grande loquentia sive sublimi dicendi genere. (Edición trilingüe griego / latín.) Edición de Gerard Langbaine. Oxford, 1636.

Dionysiou Longinou Peri Hypsous. (Edición trilingüe griego / latín / francés.) Edición de J. Toll. Utrecht, 1694.

Works of Dionysius Longinus on the Sublime or a Treatise Concerning the Sovereign Perfection of Writing. (Edición bilingüe griego / inglés.) Edition and translation by Leonard Welsted. 1712.

Dionysius Longinus On the Sublime. (Edición bilingüe griego / inglés.) Translated from the Greek, with notes and observations, and some account of the life, writings and character of the author. By William Smith. London: Printed by J. Watts: and sold by W. Innys and R. Manby, 1739.

Dionysius Longinus De sublimitate. (Edición bilingüe griego / latín.) Edición de John Toup. Oxford: Clarendon, 1778.

Dionysius Longinus De sublimitate. (Edición bilingüe griego / latín.) Edición de B. Weiske. Leipzig, 1809.

Longinus on the Sublime. (Edición bilingüe griego / inglés.) Translated by W. Rhys Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1899.

Longinus Peri Hypsous / On the Sublime. (Edición bilingüe griego / inglés.) Edition and translation by William Hamilton Fyfe. En: Aristotle, *The Poetics.* 'Longinus'. *On the Sublime.* Demetrius. *On Style.* Cambridge (MA): Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1927 (pp. 119-254). Edición revisada de Stephen Halliwell: Cambridge (MA): Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1996.

Peri Hypsous. (Edición bilingüe griego / griego moderno.) Edición y traducción de P. S. Phitoiades. Atenas, 1927.

Die Schrift vom Erhabenen: Dem Longinus zugeschrieben. (Edición bilingüe griego / alemán.) Herausgegeben und übersetzt von Renata von Scheliha. Berlin: Georg Bondi, 1938.

Anonimo Del sublime (Edición bilingüe griego / italiano.) Testo con apparato critico, traduzione e note italiane di Augusto Rostagni. Milano: Istituto Editore Italiano, 1947.

Du Sublime. (Edición bilingüe griego / francés.) Texte établi et traduit par Henri Lebègue. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

Pseudo-Longinos Vom Erhabenen. (Edición bilingüe griego / alemán.) Von Reinhardt Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

Peri hypsous / Sobre lo sublime. (Edición bilingüe griego / castellano.) En: Anónimo, *Sobre lo sublime.* Aristóteles *Poé-*

tica. Traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1977.

Anonimo. Il sublime. (Edición bilingüe griego / italiano.) A cura di Giulio Guidorizzi. Milano: Mondadori, 1991.

Pseudo-Longino. Del sublime. (Edición bilingüe griego / italiano.) Introduzione, traduzione, premesse al testo e note di Franceso Donadi. Milano: Rizzoli, 1991.

Traducciones sin el texto griego

On the Sublime. Translated by John Hall. London, 1652.

Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin, Nicolas Boileau. 1674.

Longino, Dionisio El Sublime – Idea poética en que se celebra la feliz venida de nuestro amado Monarca Carlos III. Traducido del griego por Manuel Pérez Valderrábano, Profesor Moralista en Palencia, quien incluye un Prólogo y Defensa de la Rethorica en las primeras 35 hojas y el Panegírico Poético para los Reyes en los finales. Madrid, 1770. Primera traducción al castellano.

Longinus Over de Verhevenheid. Uit het Grieksch vertaald door Matthijs Siegenbeek. Leyden: Herdingh, 1811.

Longinus on the Sublime. Translated by A. O. Prickard. Oxford: Clarendon Press, 1906.

Longinus 'Over het Verhevene'. Vertaling met inleiding en opmerkingen. Proefschrift... door Jan Philippus Hoogland. Groningen: de Waal, 1936.

Longinus. On Great Writing (On the Sublime). Translated by G. M. A. Grube. New York: The Liberal Arts Press, 1957.

'Longinus'. On the Sublime. Translated by D. A. Russell. London: Oxford University Press, 1964.

On the Sublime. En: *Classical Literary Criticism.* Translated by T. S. Dorsch. Harmondsworth: Penguin, 1965 (pp. 97-158).

Sobre lo sublime. Traducción de Francisco de Paula Samaranch. Madrid: Aguilar, 1973.

Longinus, Over het Verhevene. Vertaald door W.E.J. Kuiper. Amsterdam : Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1980.

Pseudo-Longin. Du sublime. Traduction française, présentation et notes de J. Pigeaud. Paris : Rivages, 1991.

Sobre lo sublime. En: Demetrio. *Sobre el estilo.* 'Longino'. *Sobre lo sublime.* Introducción, traducción y notas de José García López. Revisión de Carlos García Gual. Madrid: Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 126), 2002.

Works of Dionysius Longinus on the Sublime or a Treatise Concerning the Sovereign Perfection of Writing. Translated by Leonard Welsted (1712). Kila MT: Kessinger Publishing, 2003.

On the Sublime. (Traducción al macedonio.) Translation from ancient Greek, notes and commentaries by Vesnas Tomovska-Mitrovska. Preface by Ivan Sjeparoski. Skopje: Magor, 2004.

Sobre lo sublime

I. 1 El pequeño tratado que escribió Cecilio[6] sobre lo sublime, cuando lo estuvimos examinando juntos, como tú

[6] El siciliano Cecilio de Caleacte, historiador y profesor de retórica de la época de Augusto, fue, al igual que Dionisio de Halicarnaso, un ferviente adversario del llamado "asianismo", estilo caracterizado por su manierismo, cuya fuente inspiradora se hace remontar a Gorgias. De su obra, orientada a materias críticas y técnicas, sólo se conservan fragmentos. Sólo a través de Pseudo-Longino se sabe que escribió un tratado sobre lo sublime.

En cuanto al "asianismo", conviene recordar que esta etiqueta identificaba a un bando de escritores y oradores griegos decadentistas, frente a los cuales se alineaban, integrando el bando opuesto, los "aticistas", defensores de modelos clásicos. La disputa se encendió sobre todo en el s. I a. C., y comprometió también a los oradores romanos. Cicerón ofrece las primeras referencias al respecto (en *Orator* y *Brutus*); su intervención en la polémica coincide con la de sus rivales romanos, Licinio Calvo y Bruto, en el rechazo al asianismo; el diferendo entre estos consistía en arrogarse los mayores méritos en cuanto a la adhesión a los valores clásicos.

El referido Cecilio, admirador convicto de Lisias, redactó dos libelos en defensa del aticismo: *Contra los frigios* (apodo peyorativo de los asianos) y *En qué se diferencia el estilo ático del asiano*. Para el anónimo la polémica ya es cosa del pasado; su menester es el alegato a favor del mejor modo de atenerse a los paradigmas clásicos, lo que en su caso supone una flexibilidad de criterio de la cual estaba desprovisto Cecilio. Este fue un aticista acérrimo, y es posible que se le deba el establecimiento del canon de los diez oradores áticos (Antifón, Andócides, Lisias, Isócrates, Iseo, Licurgo, Esquines, Demóstenes, Hipérides y Deinarco).

Por su parte, Dionisio —probablemente un poco más joven que Cecilio, con quien mantenía vínculos de amistad— fue el adalid fundamental del clasicismo griego. Sus obras se conservan sólo fragmentariamente, y en este contexto vale la pena mencionar *Sobre los oradores antiguos* y *Sobre la imitación*. La primera establece la doctrina de los periodos de la literatura griega de acuerdo a una secuencia tripartita que estaba destinada a servir de base a los programas clasicistas ulteriores: el primer periodo corresponde a la grandeza pretérita, clausurada a la muerte de Alejandro Magno; el segundo cubre la época helenística y lleva el blasón de la decadencia; la tercera se anuncia en el presente como renacimiento de la grandeza perdida. En términos abreviados, se trata de los tres periodos: clásico, helenístico y clasicista.

sabes, mi querido Postumio Terenciano[7], nos pareció que estaba muy por debajo del tema general y que se ocupaba muy poco de lo principal, sin prestar mucha utilidad a los lectores, que es a lo que el escritor debe apuntar en primer lugar. En efecto, a todo tratado de arte se le exigen al menos dos cosas: primero, mostrar cuál es su asunto y, segundo en el orden pero lo principal en cuanto a su significación[8], mostrar cómo y a través de qué métodos podemos apropiarnos de ello. Así, Cecilio se esfuerza en mostrar, a través de innumerables ejemplos, en qué consiste lo sublime, como si el lector no lo supiera, pero, no sé cómo, pasa por alto como innecesario el modo en que podríamos fomentar la propia naturaleza y hacerla progresar hasta un cierto grado de grandeza[9]. 2 Mas tal vez sería conveniente que a este hombre no lo reprendiéramos tanto por sus omisiones como que lo alabáramos por su propósito y su celo. Con todo, ya que nos has invitado, para tu satisfacción, a dejar por escrito de todos modos algo sobre lo sublime, veamos si, de lo que hemos investigado, algo puede parecer provechoso para los hombres dedicados a los asuntos públicos. Tú mismo, amigo mío, nos ayudarás a juzgar sobre todos los detalles conforme a la más alta verdad, como conviene a tu carácter y como es tu deber; pues ciertamente tenía razón aquel que declaró que lo que tenemos en común con los dioses es "el actuar bien y la verdad"[10]. 3 Y puesto que escribo para ti, queridísimo amigo, que eres un conocedor de la cultura, casi estoy eximido de sentar por anticipado, largamente, que lo sublime es como cierta cima y excelencia del discurso y que los más grandes poetas y escritores sólo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su renombre. 4 En efecto, no es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva lo prodigioso[11]; lo asombroso, junto a lo que arrebata, siempre prevalece por doquier sobre lo persuasivo y gracioso, pues lo persuasivo depende mayormente de nosotros, y en cambio aquellos ejercen un poder y una violencia irresistibles, sobrepujando al auditor completamente. La pericia de la invención y el orden y economía de las materias no se revelan por uno o dos pasajes: los vemos manifestarse arduamente a través de toda la trama del discurso; pero lo sublime, al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador. Estas, pienso yo, y otras cosas similares, tú mismo, mi muy querido Terenciano, podrías sugerirlas gracias a tu experiencia.

II. 1 En primer lugar, debemos examinar si existe un arte de lo sublime o de lo profundo[12], ya que algunos piensan que es equivocarse completamente querer conducir cosas

---

[7] No se ha transmitido ninguna información sobre este Postumio Terenciano.
[8] Literalmente "en su potencia".
[9] Con ello se perfila también el objetivo primeramente práctico que el propio Pseudo-Longino persigue en su tratado: *establecer los modos en que la capacidad discursiva del orador o del escritor puede llegar a producir lo sublime*. De este modo queda también definido el creador, no el receptor, como el destinatario preferente de este tratado.
[10] La sentencia es atribuida a diversas eminencias de la antigüedad.

[11] El texto de Pseudo-Longino dice *ὑπερφυᾶ*, esto es, "lo que crece o se desarrolla por encima", de donde también "inmenso", "extraordinario", "maravilloso", "monstruoso", "prodigioso", "portentoso". Por su similitud con *ὕψος*, buena parte de los traductores vierten a veces aquel término igualmente por "sublime", lo que sin duda es correcto, pero tiene el inconveniente de que se pierden así los matices propios de *ὑπερφυᾶ*, en particular los de inmensidad y extrañeza. Fyfe lo traduce por "*genius*", lo que en general concuerda bien con el contexto. A nuestro juicio, el carácter portentoso de lo sublime es un motivo que debería ser destacado en este caso.
[12] Los códices, y ante todo el *Parisinus* (P), traen *βάθους*, "profundidad", "profundo". La mayor parte de los comentaristas validan la escritura conservada, suponiendo que Pseudo-Longino establece una sinonimia entre sublimidad y profundidad, pero algunos juzgan que se trata de una *incerta lectio*, y proponen *πάθους*, "pasión": la enmienda es de Warton; Brandt, entre otros, lo sigue. La corrección se ajusta muy bien al tema

de este tipo a preceptos técnicos[13]. La grandeza[14], dicen, es congénita y no sobreviene con la enseñanza; la única técnica para llegar a ella es por aptitud natural[15]. Las obras de la naturaleza, según piensan ellos, se echan a perder y se envilecen totalmente cuando se las somete a las reglas del arte, reduciéndolas a su esqueleto. 2 Yo, en cambio, afirmo que se puede probar lo contrario, si se considera que, mientras la naturaleza por lo general se muestra autónoma en los estados emocionales y exaltados, sin embargo no tiende a ser azarosa ni por completo falta de método;

central del tratado, sobre todo si se considera la importancia que el autor confiere a lo patético en su doctrina. Por otra parte, sería extravagante que el anónimo hubiese apelado a la noción de profundidad en el momento de plantear la pregunta programática de su exposición, si ese concepto no iba a desempeñar ninguna función en adelante. De ser atinada la sospecha de una corrupción del *Parisinus*, no es improbable que la idea de la profundidad haya sido fortalecida por las lecturas modernas. Véase bien que si se mantiene la lección de los códices, es posible explicar el sustantivo *βάθος* de dos maneras fundamentales, ambas muy documentadas por las disquisiciones estéticas del siglo XVIII. Primero, como lo opuesto a lo sublime (García López): "lo bajo", "lo ínfimo"; en esta línea, *βάθος* asume en la modernidad una significación opuesta a la de lo sublime, en el sentido del anticlímax o del vuelco a lo ridículo. Esta es, precisamente, la acepción que le da Alexander Pope en su sátira de la presente obra, titulada *Peri Bathous: or, Martin Scriblerus His Treatise of the Art of Sinking in Poetry* (1727). Esta primera inteligencia es, sin embargo, problemática: Fyfe ha hecho notar que, hablando de cualidades mentales, el adjetivo relacionado *βαθύς* significa "profundo" y no "bajo", con lo que se hace difícil acreditar el sentido de la oposición. En segundo lugar, el sentido de "profundo" podría entenderse aquí como "solemne", "serio", "grave" o incluso "grande" (Lebègue), y en este caso se trataría de una variedad de lo sublime (cf. Guidorizzi, p. 139s., quien a pesar de todo prefiere la corrección por *πάθους*). También en este caso encontramos documentación dieciochesca que sustenta este sentido. En todo caso, la correlación de las nociones de sublimidad y pasión es una constante del opúsculo, y Pseudo-Longino pone especial acento en la importancia que tiene el tema de las pasiones. Pero no se trata de una identidad. Si bien lo sublime suele destacarse por la suscitación de afectos enérgicos y una comprensión de este nexo es indispensable para la teoría cabal, puede darse también sin emociones concomitantes (cf. VIII 2).

[13] La traducción de García López es bastante diferente: "hay quienes creen, y en esto se engañan completamente, que pueden someter tales cosas a reglas técnicas".

[14] La grandeza, *τὰ μεγαλοφυῆ*, es la condición natural grande o apropiada a lo grande, como conviene a la producción de lo sublime. Se traduce igualmente bien, en otros contextos, por "talento natural", "genio", etc.

[15] La cita podría corresponder a Cecilio.

ella misma es el principio originario y arquetípico que sostiene toda producción, pero sólo el método es capaz de delimitar y proporcionar la medida, el momento preciso para cada caso concreto, e incluso la práctica y el uso más seguros[16]. Los grandes genios están más expuestos al peligro cuando, abandonados a sí mismos, sin ciencia, sin ancla y sin lastre, se dejan llevar por el solo ímpetu y la ignorante temeridad: ellos necesitan a menudo de espuelas y también de freno[17]. 3 Hablando de la vida común de los hombres, Demóstenes declara que el más grande de los bienes es la buena fortuna, y que el segundo y no inferior es el decidir bien, pues la falta de esto a menudo destruye también lo primero[18]. Se puede aplicar esto a la literatura y decir que la naturaleza [ocupa el lugar de la buena fortuna y el arte el de decidir bien. Pero lo más importante es el hecho mismo de que sólo el arte nos puede enseñar que ciertos rasgos de la literatura dependen únicamente de la disposición natural. Si, como hemos dicho, el que censura a los que estudian esto reflexionara sobre este asunto,

[16] El modo en que Pseudo-Longino aborda la cuestión formulada merece atención. El autor pone su celo en demostrar que el tratamiento de lo sublime, como don literario exclusivo, inalienable e intransferible, no debe ceder a la tentación, que aquí se presenta extrema, de oponer sin mediaciones naturaleza y arte y conceder a la primera la tutoría exclusiva sobre la producción de lo sublime. Propone, pues, una visión que subraya la complementariedad de ambos con respecto a aquello que pareciera poder atribuírsele sólo al don originario. Desde luego, esta complementariedad no es horizontal: la (gran) naturaleza es en todo caso prioritaria. Pero en la medida en que la naturaleza humana no se basta en su mera espontaneidad, necesita orientación, disciplina, discernimiento y destreza en la elección de sus medios expresivos. Hay entre arte y naturaleza una tensión que es constitutiva de lo sublime, y que el tratado abordará reiteradamente, enseñando su complejidad.

[17] Según Lebègue, se trata de un proverbio generalmente atribuido a Isócrates (por ejemplo por Cicerón, *Brut.* 204, *De orat.* III 9, 36, y por Quintiliano II 8, 11 y X 1, 74), y alguna vez a Platón y a Aristóteles (por Diógenes Laercio V 39).

[18] Demóstenes, *Contra Aristócrates* 113.

me parece que ya no tendría por superflua e inútil la teoría sobre los temas que nos ocupan.][19]

(*laguna*)[20]

III. 1

...y que detengan la inmensa llamarada del horno.
Pues si veo a un solo guardián del hogar,
introduciré un torrentoso tentáculo de fuego
y haré arder su casa y la reduciré a cenizas:
pero aún no he hecho resonar mi vigoroso canto.

Estas no son expresiones de una tragedia, sino de la parodia de una tragedia: tentáculos de fuego, vomitar contra el cielo, transformar a Bóreas en un flautista, y las que siguen.

[19] El texto entre corchetes corresponde al *fragmentum Tollianum*, y es un pasaje que falta en el códice principal, el *Parisinus* 2036, y que sólo aparece en los códices *Vaticanus* 285 y *Parisinus* 985. Lo sigue una laguna de dos folios.

[20] Junto con el final del capítulo anterior, se ha perdido el comienzo de este. Los versos iniciales pertenecen a la *Oritia* (fr. 281 Nauck), tragedia perdida de Esquilo: Bóreas, el viento del norte, manda bajo amenaza apagar los hogares, irritado porque Erecteo, rey de Atenas, le ha negado a su hija. El anónimo censura el pasaje por no contener tragedia real, sino parodiada (παρατραγῳδία).
Con toda probabilidad, en el comienzo de este capítulo Pseudo-Longino explicaba el objetivo de las consideraciones que siguen. Lo que a ese propósito puede decirse es que, al examinar los posibles fracasos en el afán por conmover al auditorio, se justifica la necesidad de un arte de lo sublime, como señalará el capítulo V. Esta justificación tiene un sentido preciso, que aflorará repetidamente a lo largo del opúsculo: el arte sólo es medio y disciplina auxiliar para el logro de lo sublime; los yerros que el autor discierne y clasifica se deben principalmente al intento de suplir con recursos (estilísticos, retóricos e histriónicos) el defecto del fundamento natural que ése demanda. Aquí, como en lo sucesivo, el anónimo encaminará su análisis con la consideración de abundantes ejemplos extraídos de lo que en esos tiempos podía valer como el acervo literario universal. La mira se centra en la *cualidad de la expresión* y discrimina en ella, como falta esencial, una mera *apariencia de sublimidad*, debida (como se dirá también en el capítulo V) a la búsqueda de la originalidad.

El estilo es turbio y las imágenes más bien confunden que intensifican, y si se analiza con claridad cada uno de estos elementos, de terribles pasan poco a poco a ser considerados ridículos. Y si en la tragedia, género por naturaleza majestuoso y que permite la expresión espléndida, la ampulosidad exagerada es, sin embargo, imperdonable, tanto más inadecuada es, creo yo, en los discursos que se ocupan de los hechos verdaderos. 2 Por eso resulta ridículo Gorgias de Leontinos cuando escribe "Jerjes, el Zeus de los persas" y "buitres, sepulcros vivientes"[21], y algunas expresiones de Calístenes[22], que no son sublimes sino excéntricas, y aun más las de Clitarco[23], hombre afectado que, como dice Sófocles, sopla

en flautas pequeñas, pero con todo su aliento[24].

Semejantes son las obras de Anfícrates, Hegesias y Matris[25]; en efecto, muchas veces, creyendo ser presa del entusiasmo, no participan del furor báquico, sino que fingen como niños. 3 En general, la hinchazón[26] es una de las faltas más difíciles de evitar. Por naturaleza, todos los que se afanan por

[21] Fragmentos del *Discurso fúnebre* de Gorgias (Diels-Kranz B 5a). La celebridad de la que gozó Gorgias en vida cedió más tarde a los reproches a su estilo grandilocuente; fue objeto de reiteradas censuras por parte de los escritores y críticos del helenismo.

[22] Calístenes de Olinto, sobrino de Aristóteles, fue historiador de Alejandro Magno; pasajes de su obra se conservan en *FGrHist.*

[23] Clitarco también fue historiador de Alejandro, que floreció bajo Ptolomeo II. Cf. *FGrHist.*

[24] El filólogo Buechler ha sostenido que el pasaje citado pertenece a la *Oritia* de Sófocles. Cicerón lo reproduce íntegro en *ad Atticum* 2, 16, 2 (fr. 701 Nauck).

[25] Anfícrates de Atenas (hacia el s. I a. C.), orador, historiador y biógrafo, redactó *De hombres famosos*, Hegesias de Magnesia (s. III a. C.), biógrafo de Alejandro, y Matris de Tebas (acaso del mismo s. III a. C.), autor de un *Encomio de Heracles*, son todos representantes del asianismo.

[26] La expresión de Pseudo-Longino es οἰδεῖν.

la grandeza, con el fin de evitar la acusación de ser débiles y áridos, caen, yo no sé cómo, en su opuesto, convencidos de que "resbalarse en algo grande es, sin embargo, un noble yerro". 4 Las hinchazones son malas tanto en los cuerpos como en las obras literarias, ellas son abultadas e insinceras y muchas veces nos conducen al efecto opuesto: pues nada hay más seco, dicen, que un hidrópico. Pero si la hinchazón tiende a elevarse por sobre lo sublime, la puerilidad, por su parte, es el opuesto exacto de la grandeza: es por completo baja, de ánimo estrecho y, en realidad, el más innoble de los defectos. ¿Qué es, entonces, la puerilidad?[27] ¿No es, manifiestamente, un pensamiento académico que, llevado al excesivo rebuscamiento, desemboca en la frialdad? Incurren en este defecto aquellos que, empeñados en pos de lo rebuscado, lo artificioso y, sobre todo, lo agradable, encallan en las minucias y la afectación. 5 Junto a estos hay un tercer tipo de defecto que se encuentra en los pasajes patéticos, al que Teodoro[28] llamaba "falso entusiasmo". Se trata de una emoción extemporánea y vacía allí donde no se requiere emoción, o de una pasión desmedida allí donde se requiere mesura. Muchas veces algunos, como embriagados, se dejan llevar por una emoción que no tiene ninguna relación con el tema, sino que es subjetiva y académica, de modo que ante una audiencia que no se emociona en nada ellos resultan inconvenientes; y esto con razón, pues ellos están en éxtasis ante unos que no están en éxtasis. Pero reservamos para otro lugar el tratamiento de lo patético.

IV. 1 El segundo defecto del que hemos hablado, esto es, la frialdad, abunda en Timeo[29], hombre por lo demás hábil y algunas veces no incapaz de grandeza en el lenguaje, erudito e ingenioso, pero tan severo para criticar los errores de otros como ciego para los propios. Llevado por el afán de despertar siempre pensamientos extraños, cae a menudo en el infantilismo extremo. 2 Citaré sólo uno o dos ejemplos de este escritor, pues Cecilio ya ha adelantado la mayor parte. Alabando a Alejandro Magno dice que "conquistó toda el Asia en menos tiempo que el que Isócrates había ocupado para escribir su *Panegírico* sobre la guerra contra los persas". ¡Asombrosa comparación entre el macedonio y el sofista! Pues es manifiesto, Timeo, que los lacedemonios fueron largamente superados por Isócrates en valentía, porque ellos emplearon treinta años en conquistar Mesenia, mientras que este compuso el panegírico en sólo diez. 3 Y ¿en qué términos se pronuncia acerca de los

[27] El término usado por Pseudo-Longino es *μειρακιῶδες*.

[28] Teodoro de Gádara (s. I a. C.) fue rival de Apolodoro y maestro de Tiberio; no es inverosímil que el anónimo haya sido su discípulo (se arguye que el verbo *ἐκάλει* que emplea demostraría que escuchó sus lecciones), así como lo es que el criticado Cecilio lo haya sido de Apolodoro. De esta suerte, la polémica que enciende el tratado sería representativa de la oposición entre las dos grandes escuelas aticistas que arrancan de esos maestros. El núcleo duro de la contienda estribaba en la teoría retórica: mientras los secuaces de Apolodoro defendían el apego irrestricto a las reglas y levantaban —aparentemente— la oratoria de Lisias como paradigma inquebrantable, los teodóreos abogaban por la flexibilidad y por la aplicación de las reglas según lo que aconsejara la situación (cf. el Anónimo Segueriano, *Ars rhetorica*, en *Rhetores Graeci*, ed. L. Spengel & C. Hammer, I 2, Leipzig, 1894, 352-398; cf. también Quintiliano, *Inst. orat.* 3,1,17s.): la compleja concepción de Pseudo-Longino da testimonio de su refinada adhesión a este programa. El mismo prurito pragmático es también el que ha dictado la identificación del yerro que aquí se analiza. El nombre de *παρένθυρσος* alude al uso del tirso fuera del contexto dionisiaco que le conviene. El valor de la pertinencia (el viejo postulado retórico de la "oportunidad", *καιρός*, que tuvo en Teodoro a un defensor acérrimo) tiene, pues, fuerza de principio.

[29] Timeo de Tauromene (*circa* 356-260 a C.) fue uno de los grandes historiadores de la época helenística. A pesar de sus dotes y sus numerosos logros, el yerro de la frialdad (*τὸ ψυχρόν*) tiene en él a un representante ejemplar.

atenienses capturados en Sicilia?[30]. "Ellos, que fueron impíos con Hermes y mutilaron sus estatuas, por eso fueron castigados, y especialmente por la obra de un solo hombre, que era descendiente del dios por vía paterna: Hermócrates, hijo de Hermón"[31]. De modo que me asombra, mi querido Terenciano, que no escriba así también del tirano Dionisio: "Habiendo cometido impiedad contra Zeus y Heracles, por eso le arrebataron su poder Dión y Heráclides"[32]. 4 ¿Mas para qué hablar de Timeo, si incluso aquellos héroes, quiero decir Jenofonte y Platón, pese a venir de la escuela de Sócrates, se olvidan a veces de sí mismos por semejante contento en lo nimio?[33] Uno escribe en su *Constitución de los lacedemonios*: "De aquellos, en verdad, escucharías menos la voz que de estatuas de mármol; menos desviarías sus ojos que de estatuas de bronce, y los juzgarías más púdicos que las vírgenes de sus propios ojos"[34]. Sería más propio de Anfícrates que de Jenofonte llamar púdicas vírgenes a las pupilas de nuestros ojos[35]: ¡Qué absurdo, por Heracles, es creer que las pupilas de todos, sin excepción, son vergonzosas, cuando se dice que en ninguna parte como en los ojos se revela la impudicia de algunos! [Como] dice [Aquiles, censurando a Agamenón por

[30] Cf. Tucídides, *Historia* VII.
[31] Timeo, *FGrHist* 566 F 139.
[32] Timeo, *FGrHist* 566 F 102.
[33] La secuencia que se inicia aquí y sigue hasta el final del capítulo da prueba de la liberalidad crítica del anónimo: si los ejemplos que antes se han aducido para ilustrar los yerros proceden de la variopinta cantera del helenismo, los modelos clásicos no están exentos de defectos censurables: Jenofonte, Platón y Heródoto en estos pasajes; en otros, Gorgias, Esquilo, Calístenes, Teopompo.
[34] Jenofonte, *Resp. Laced.* III 5; la cita del anónimo diverge de los manuscritos.
[35] Juego de palabras: la palabra *κόρη* es "muchacha", y se emplea también para designar la pupila, tal como ocurre con "niña" en español.

el] descaro [en sus ojos][36]: "ebrio, con ojos de perro"[37]. 5 Sin embargo, Timeo, como echando mano de un tesoro escondido, ni siquiera a Jenofonte ha dejado un trazo tan frío. A propósito de Agatocles[38], que en plena ceremonia nupcial raptó a su sobrina cuando esta acababa de casarse con otro, dice: "Y esto, ¿quién lo habría hecho teniendo niñas en los ojos y no prostitutas?"[39]. 6 ¿Y qué? El a menudo divino Platón, queriendo aludir a las tablillas para escribir, dice: "Pondrán en los templos, después de haberlas escrito, memorias de ciprés". Y otra vez: "En cuanto a las murallas, Megilo, yo estaría de acuerdo con Esparta en dejarlas dormir en el suelo sin levantarlas"[40]. 7 Y Heródoto no está lejos de esto, al llamar a las mujeres bellas "dolores para los ojos"[41]. Sin embargo, él tiene alguna justificación, porque en él los que hablan así son los bárbaros y ebrios; pero ni siquiera tratándose de semejantes personajes es correcto faltar al decoro ante la posteridad por estrechez de ánimo.

V. Todos estos defectos indecorosos se generan en la literatura por una sola causa, el ansia de pensamientos inusitados, cosa que hace delirar sobremanera a los escritores de hoy[42].

[36] Texto lagunoso. Aquí seguimos las sugerencias que trae la edición de Russell.
[37] *Ilíada* I 225.
[38] Agatocles, tirano de Siracusa en IV a. C., tuvo fama de truhán.
[39] Timeo, *FgrHist* 566 F 102 (cf. Plutarco, *De vit. Pud.* 1 528e).
[40] Los pasajes citados pertenecen a *Leyes* V 741c y VI 778d respectivamente.
[41] Heródoto, V 18.
[42] La caracterización de la causa única y común de todos los yerros mencionados —el esfuerzo en pos de pensamientos inusitados— no acusa todavía su sentido más profundo, en la medida que es preciso esperar la tesis del "gran pensamiento" (capítulo IX 1) como fuente originaria de lo sublime. El esfuerzo a que se refiere Pseudo-Longino provoca, en general, la tendencia a suplantar con el arte lo que falta en cuanto a naturaleza.
La referencia a los escritores "de hoy" (*οἱ νῦν*) remata en sentido clasicista la percepción general que el anónimo tiene de los perjuicios literarios del helenismo que alcanzan hasta el presente.

Pues los bienes y los males suelen provenir de la misma raíz. Por eso lo que contribuye al éxito de los escritos: la belleza de la expresión, los giros sublimes y, agreguémoslo, las formas agradables, estas mismas cosas son el principio y la base del triunfo y también de lo contrario. Lo mismo sucede con las variaciones, las hipérboles y el uso del plural. En lo que sigue mostraremos el peligro que estas conllevan.

VI. Por esto es necesario desde ahora discutir y establecer de qué modo es posible evitar los defectos que se mezclan con la sublimidad. Y esto es posible, amigo mío, si ante todo adquirimos un conocimiento y un juicio puros respecto de lo verdaderamente sublime. Pero el asunto es difícil, porque el discernimiento literario es el cumplido resultado de mucha experiencia[43]. Sin embargo, en la medida que conviene a una doctrina, tal vez no sea imposible procurarse el discernimiento de estas cosas a partir de las siguientes consideraciones.

VII. 1 Preciso es entender, querido amigo, que también en la vida común nada es grande si despreciarlo es un signo de grandeza, como es el caso de la riqueza, los honores, la fama y el poder, y todas las demás cosas que se presentan con gran aparato exterior; al hombre prudente no le parecerán bienes extraordinarios, puesto que su mismo desprecio no es un bien mediocre, y, ciertamente, más que a los poseedores de tales bienes se admira a los que podrían

[43] Se advertirá que esta observación sobre la mucha experiencia que demanda el buen discernimiento literario denota una ampliación de la perspectiva de Pseudo-Longino desde el productor al receptor y al crítico. Hablamos de ampliación, y no de desplazamiento, como se suele hacer en el circuito de los comentarios, por razones que pertenecen a la esencia del conocimiento que Pseudo-Longino tiene en mira. Esta misma ampliación está en la base de lo que se dirá en el siguiente capítulo.

poseerlos pero los desprecian por grandeza de alma. Así también a propósito de los pasajes elevados en poesía y en prosa debemos ver que no contengan una cierta apariencia de grandeza, unida a una azarosa ornamentación, pero que al examinarlos se revelen vacíos y sea más noble despreciarlos que admirarlos[44] . 2 Pues por naturaleza nuestra alma es exaltada por lo verdaderamente sublime, y toma una elevación ufana y es colmada de alegría y orgullo, como si ella misma hubiese creado lo que escuchó[45]. 3 Así, cuando un hombre sensato y experto en literatura escucha muchas veces un pasaje que no dispone su alma a la grandeza ni deja en su pensamiento nada para meditar más allá de lo dicho, y cuando, después de haberlo examinado cuidadosamente, este disminuye en su valor, entonces no se trata de lo verdaderamente sublime, pues su efecto se agota en el momento de ser escuchado. Lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable. 4 En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo. En

[44] La comparación que propone Pseudo-Longino resulta en una traslación del tópico filosófico antropológico al campo de lo estético, que es el síntoma de un punto esencial de su consideración, y constituye el núcleo del "conocimiento depurado de lo sublime" que reclama el capítulo anterior: es la misma naturaleza humana en su vocación originaria la que resulta interpelada por lo sublime.

[45] Pseudo-Longino establece dos criterios en vista de los cuales se puede discernir lo sublime propiamente tal: el primero —que ocupa este y el siguiente parágrafo— se presenta como una *prueba*, un *test*, si se quiere, al cual cabe someter lo que se presenta con pretensión de sublimidad, prueba que compete al receptor *individual*. Su clave radica en la *fuerza* que lo verdaderamente sublime (o grande) ejerce sobre el auditor o lector, que aquí es ponderada en términos de lo que podríamos llamar una dialéctica entre la instantaneidad con que actúa esa fuerza arrebatadora y la perduración de su efecto. El *test* concierne, pues, a la fuerza de lo sublime considerada en su peculiar dimensión *temporal*.

efecto, cuando personas que difieren en sus ocupaciones, formas de vida, gustos, edades y modos de pensar[46], coinciden en su opinión sobre una misma cosa, entonces este juicio y asentimiento coincidente a partir de tal diversidad confiere una garantía fuerte e incontestable a lo que se admira[47].

VIII. 1 Cinco son, pues, aquellas que podríamos llamar las fuentes[48] más productivas de la expresión sublime; como fundamento común de estas cinco formas se encuentra la potencia expresiva, sin la cual no se hace absolutamente nada[49]. La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos (como lo hemos establecido en el libro sobre Jenofonte[50]). La segunda es la emoción vehemente y entusiástica. Estas dos disposiciones para lo sublime son generalmente innatas; las otras se pueden adquirir también por medio del arte, y son: la específica forja de las figuras (que son de dos tipos, de pensamiento y de lenguaje); la expresión noble, de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada mediante el uso de los tropos; la quinta, que encierra a todas las anteriores, es la composición digna y elevada. Pues bien, examinemos los contenidos de cada una de estas formas, anticipando que Cecilio ha pasado por alto algunas de estas cinco, en particular la emoción. 2 Ahora bien, si él creyó que lo sublime y lo patético eran ambos una misma cosa y que se encontraban siempre unidos y poseían un origen común, se equivoca completamente. En efecto, se encuentran emociones alejadas de lo sublime y bajas, como por ejemplo las lamentaciones, los dolores y los miedos; además, hay muchos momentos sublimes exentos de emoción, como, entre infinitos otros casos, el tan audaz pasaje del poeta[51] sobre los Alóadas:

> Pretendieron poner el Osa sobre el Olimpo, y sobre el Osa
> el Pelión frondoso, para que el cielo fuera accesible[52].

---

[46] Es difícil dar con el sentido probable del *λόγων* que trae el códice Parisino. Se puede traducir también por "idiomas" (Lebègue), "condición cultural" (Guidorizzi), "tendencias filosóficas" (Alsina Clota), o aceptar las sugerencias hechas por algunos editores y cambiar *λόγων* por *χρόνων* (Fyfe, siguiendo a Richards) o *τρόπων* (Dodds y Russell, a quienes sigue García López). Nosotros leemos *λόγων* y seguimos en la traducción a Brandt.

[47] El segundo criterio —que es formulado como tal— concierne al *universo* de los receptores, coextensivo con la humanidad. Es el criterio del *consenso estético* (el juicio y el asentimiento coincidente de todos) que, aportado como testimonio por los seres humanos a pesar de su amplia diversidad, torna fuerte e inconmovible el crédito de lo asombroso.

[48] La metáfora de la fuente (*πηγή*) parece haber sido acuñada por Platón; cf. *Timeo* 85b y *Leyes* 808d.

[49] Se observará que la enumeración de las cinco fuentes está precedida por el señalamiento de la potencia expresiva (*τῆς ἐν τῷ λέγειν δυνάμεως*) como inexcusable fundamento común de todas ellas. Esta potencia, desde luego, no consiste en la mera facultad lingüística, pero tampoco en la corrección literaria (cf. el juicio del anónimo sobre esta en los capítulos XXXIII a XXXVI), sino en lo que podríamos llamar una peculiar y acentuada *fuerza de presentación* en el lenguaje, que no puede atribuirse sino a un don originario, si bien puede y debe ser auxiliada por el arte. Aunque Pseudo-Longino no se ocupa de aclarar su concepto (salvo la mención de la connaturalidad del discurso en el ser humano, en XXVI 3), los muchos ejemplos y los comentarios que les dedica son suficiente prueba de esta comprensión. De hecho, el criterio desde el cual es posible determinar en qué consiste dicha fuerza es, precisamente, la manifestación de lo sublime en el texto literario. Una mejor explicación de la tesis debe espigarse, pues, de esos pasajes, así como de algunas observaciones específicas que el autor, conforme a la estrategia propia de su exposición, estampa intermitentemente al abordar los diversos aspectos de lo sublime.

[50] Basados en esta referencia, algunos eruditos han creído poder identificar al autor de este tratado con Flavio Teón, que escribió una obra sobre Jenofonte; pero siendo este un tema dilecto de la cultura romana, la base resulta endeble.

[51] Siempre que el Pseudo-Longino habla sencillamente de "el poeta" se refiere a Homero.

[52] Homero, *Odisea* XI 315-317 (incluida la oración que viene dos líneas más abajo). Los Alóadas son los gigantes Oto y Efialtes, hijos de Poseidón e Ifimedia; quisieron asaltar el Olimpo acumulando montes, pero Apolo los fulminó.

Y agrega este otro aun más grandioso:

Y, en verdad, habrían cumplido su propósito.

3 En el caso de los oradores, los encomios y discursos de pompa y aparato contienen siempre dignidad y sublimidad, pero generalmente carecen de emoción, por lo que los oradores patéticos son menos aptos para los encomios, y los panegiristas, a su vez, para promover emociones. 4 Por otra parte, si Cecilio creyó que lo patético no contribuía para nada a lo sublime y por eso no lo consideró digno de mención, erró completamente. En efecto, yo no dudaría en afirmar que ninguna expresión es tan grande como la de la noble emoción cuando es debida, que exhala como bajo un rapto de locura un espíritu entusiástico y colma las palabras con la fuerza profética de Febo[53].

[53] De la crítica a Cecilio por su omisión de lo patético se puede inferir que Pseudo-Longino estimaba su propio análisis de la emoción como uno de los aportes sustantivos a la teoría de lo sublime que contiene su tratado. La sentencia con que concluye el capítulo indica la significación decisiva que el anónimo concedía a la vehemencia y el entusiasmo en el discurso, alentada por la fuerza del πνεῦμα. El principio filosófico que está en la base de esta valoración se expresa en el capítulo XXXV, a título de la vocación de trascendencia del ser humano.
Cabe mencionar además que la característica de la "noble emoción" (τὸ γενναῖον πάθος) nos remite al antiguo tema de la manía, del arrebato entusiástico en el que profiere el oráculo su palabra, y que sirve de modelo para explicar la condición bajo la cual produce el poeta su obra. El *locus classicus* para este tema es el diálogo *Ión*, de Platón, que atribuye a la musa —a la causa divina— el origen de la creación poética e ilustra mediante el símil de la piedra magnética el contagio extático que, iniciándose en aquella causa, vincula al poeta con el rapsoda y con su público. Como ya sugerimos, aquí la manía aparece ligada al tema del *soplo*, del *espíritu* (πνεῦμα), que, desde el punto de vista de Pseudo-Longino, debe considerarse como la potencia misma de lo sublime, desplegada completamente en el nexo de gran pensamiento y violenta pasión.
[54] Las "fuentes" son ordenadas jerárquicamente conforme a la tesis adelantada en el capítulo II: el don natural para lo sublime es su condición inalienable, que el arte —indispensable en esto— sólo puede complementar. Las dos primeras corresponden a lo que principalmente debe aportar, como causa, la naturaleza; las tres restantes pertenecen preferentemente al dominio del arte. Un diagrama puede ayudar a visualizar el catálogo que propone Pseudo-Longino, combinando fuentes y causas:

IX. 1 Sin embargo, ya que de las otras partes la que ocupa el lugar más importante es la primera[54], esto es, la disposición natural para lo grande[55], es necesario también a propósito de ella, aunque sea un don más que una adquisición, elevar en la medida de lo posible las almas a lo grande y hacerlas siempre grávidas, por decirlo así, de nobles concepciones. 2 "¿De qué modo?", dirás tú. En otra parte he escrito lo siguiente: "lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento"[56]. Por eso a veces sin palabras un pensamiento desnudo, reducido a sí mismo, suscita admiración por su grandeza de sentido; así, por ejemplo, el silencio de Áyax en la *Conjura de*

FUENTES (πηγαί)	*CAUSAS*
PENSAMIENTO (νόησις, ἔννοια)	NATURALEZA
EMOCIÓN (πάθος)	NATURALEZA
FIGURAS (σχήματα)	ARTE
ELOCUCIÓN (λέξις)	ARTE
COMPOSICIÓN (σύνθεσις)	ARTE

En cuanto a las tres últimas "fuentes", se desprenden de la teoría estilística, bajo la rúbrica habitual de *ornatus*. Así, por ejemplo, Cicerón (*De orat.* 3 201) distingue entre la elección de las palabras *(singula verba)*, composición *(coniunctio)* y figuras *(lumina sententiarum atque verborum)*. El esquema tripartito procede aparentemente de Teofrasto.
[55] Seguramente, el término μεγαλοφυές corresponde ante todo a la capacidad de concebir grandes y nobles pensamientos, tal y como se definió en el apartado anterior; decimos "ante todo", porque se debe incluir también bajo esa denominación la segunda fuente, el πάθος. Pero, de cualquier modo, la primacía que le concede Pseudo-Longino al ejercicio del intelecto está clara, y viene a complementar lo dicho sobre el πάθος en la segunda mitad del capítulo anterior: la conmoción no es sublime por sí sola, sino únicamente en cuanto es provocada por el pensamiento.
[56] La sentencia que reproduce el anónimo es uno de los dichos célebres del tratado. Se podría traducir también: "lo sublime es el eco de un gran sentir", esto es, el eco de un alma que alberga sentimientos elevados. La tesis de la grandeza de pensamiento o del gran pensamiento (μεγαλοφροσύνη), que ya ha sido anunciada en VII 1 y 3 y propuesta como primera fuente en la clasificación de VIII 1, puede ser remitida en última instancia al planteamiento de Aristóteles sobre la afinidad entre la calidad anímica del poeta y la de las acciones imitadas (*Poética* 4, 48b24 y 49a2-6). El tema es de gran peso en la teoría retórica que busca relacionar la perfección formal con los requerimientos éticos. Isócrates *(Contra sofistas)* hace de esta búsqueda su programa, y Cicerón acuña bajo ese principio su concepción del *orator perfectus (De orat.)*. El modo en que el anónimo lo hace suyo diverge, sin embargo, de sus predecesores, y aunque en general es posible indicar su deuda con la preceptiva estoica, la concepción que tiene de la grandeza de pensamiento es, en lo esencial, abstinente en materias morales.

los muertos es grande y más sublime que todo discurso[57]. 3 Ante todo, es absolutamente necesario establecer su origen: el verdadero orador no debe tener pensamientos mezquinos e innobles, pues no es posible que quien cultiva durante la vida entera ocupaciones y pensamientos pequeños y serviles pueda crear algo admirable y digno de fama inmortal; como es natural, son grandes los discursos de aquellos que alientan graves pensamientos. 4 Por esto lo prodigioso se muestra en los hombres de pensamientos más elevados: como la respuesta a Parmenión, quien había dicho: "me habría dado por satisfecho..."[58].

(*laguna* [5])[59]

[57] *Odisea* IX 543-563.
[58] La laguna del texto, de probablemente seis folios, puede ser suplida por la información que entregan Arriano (*Anábasis* II 25, 2) y Plutarco (*Alejandro* 29): Parmenión le dice a Alejandro que si fuese él aceptaría la oferta de paz de Darío, y el conquistador le replica que ciertamente lo haría si fuese Parmenión.
[59] Los comentaristas han discrepado acerca del sitio en que Pseudo-Longino aborda lo patético, al punto de suponerse que no le dedicó un tratamiento especial, sino que lo consideró en conjunto con el gran pensamiento, en un segmento extenso que concluye al cabo del capítulo XV. En efecto, se lee allí: "Lo dicho basta sobre lo sublime en los pensamientos, que surge del gran sentir (μεγαλοφροσύνη) y se consigue a través de la imitación y la imaginación" (12). Sin embargo, resulta poco verosímil que el anónimo haya renunciado a un examen separado del πάθος, y se hubiese contentado únicamente con el breve apunte del capítulo VIII, si se tiene en cuenta la importancia que le da al reprocharle a Cecilio su omisión. Contemporáneamente se piensa que la laguna entre IX 4 y 5 completaba el análisis del gran pensamiento e iniciaba el de la emoción, que se extendería hasta el citado final del capítulo XV. Parece verosímil adoptar esta hipótesis, sin perjuicio de reconocer que en la concepción que Pseudo-Longino tiene del fenómeno una total separación de ambas fuentes resultaría artificiosa. Para una hipótesis alternativa, v. la nota a XV 12 – XVI 1.
El plan de la exposición de lo patético incluye los siguientes momentos:
1. Lo sublime patético en los motivos divinos y heroicos (IX, 5-15).
2. La acumulación (X).
3. La amplificación (XI-XII).
4. La imitación de los modelos clásicos (XIII-XIV).
5. Las imágenes (XV).
El texto restante del capítulo está organizado en dos secciones: la primera (5-11) muestra, a partir de citas tomadas preferentemente de Homero, la significación que para lo sublime tienen los *motivos divinos y heroicos*; la segunda (11-15) desarrolla una comparación entre la *Ilíada* y la *Odisea*.

...la distancia de la tierra al cielo; y esta, se podría decir, no es tanto la medida de la Discordia como la de Homero[60]. Muy distinta es la expresión de Hesíodo sobre la Tristeza, si se debe atribuir el *Escudo* a Hesíodo:

> de sus narices fluían mocos[61],

pues no ha creado una imagen terrible, sino repugnante[62]. ¿Y Homero? ¿Cómo engrandece él las cosas divinas?

> Cuanto espacio brumoso abarca con sus ojos un hombre
> que, sentado en una atalaya, se vuelve hacia el vinoso mar,
> tanto brincan los caballos de los dioses con sonoro relincho[63].

Mide su salto con la dimensión del universo. Así, ante esta grandeza hiperbólica, ¿quién no tendría razón en exclamar que si los caballos divinos saltaran así dos veces no encontrarían más espacio en el universo? 6 Son prodigiosas también las imágenes de la *Batalla de los dioses*:

> En torno el vasto cielo y el Olimpo hicieron resonar sus trompas,
> el señor de los muertos, Aidoneo, tembló en las profundidades,
> asustado, saltó de su trono y gritó, no fuera que

[60] En el texto que se ha perdido el anónimo ha discutido con seguridad el pasaje de la *Ilíada* IV 442ss.
[61] Hesíodo, *Escudo de Heracles* 267. La autenticidad de la pieza fue rebatida desde temprano.
[62] El hilo conductor de la primera sección lo da el concepto de lo *terrible* (δεινόν, φοβερόν), que confirma la suposición de que el asunto es aquí lo patético. Una imagen de Hesíodo es tomada como ejemplo de yerro en la consecución de lo terrible, que da como resultado lo abominable o repugnante (τὸ μισητόν). En cambio, Homero despliega su capacidad en la plasmación de la grandeza de lo divino. Lo característico de esta es el exceso (ἡ ὑπερβολὴ τοῦ μεγέθους), que alcanza dimensiones cósmicas.
[63] *Ilíada* V 770-772.

Poseidón, que sacude el suelo, hendiera la tierra
y aparecieran a mortales e inmortales las moradas
horrendas, sombrías, que hasta los dioses aborrecen[64].

¿Te figuras, amigo mío, la tierra desgarrada desde sus profundidades, el Tártaro mismo desnudo, todo el universo destruido y destrozado, y todas las cosas mezcladas: el cielo con el infierno, lo mortal con lo inmortal, al mismo tiempo luchando juntos y afrontando los peligros en esa batalla? 7 Ciertamente todo esto es espantoso y, si no se interpreta alegóricamente, por completo impío y carente de conveniencia. En efecto, me parece que cuando Homero describe las heridas de los dioses, sus discordias, venganzas, lágrimas, encarcelamientos, emociones de todo tipo, hace todo lo posible por convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses en hombres. Nosotros, cuando somos desdichados, encontramos en la muerte un puerto para nuestros males[65], pero de los dioses no es su naturaleza, sino su desgracia lo que él ha hecho inmortal. **8** Muy superiores a la *Batalla de los dioses* son los pasajes en los que presenta lo divino tal como es en verdad: inmaculado, grande y sin tacha, como aquellos versos sobre Poseidón (un pasaje que ha sido estudiado por muchos antes que nosotros):

Temblaron los altos montes y el bosque
y las cimas, la ciudad de los troyanos y las naves de los aqueos,
bajo los pies inmortales de Poseidón en su marcha.

[64] Han sido combinadas aquí dos teomaquias: *Ilíada* XXI 338 (fundida con V 750) y XX 61-65.

[65] La metáfora es variación de un pasaje de Esquilo (cf. Plutarco, *Cons. ad Apoll.* X 106d).

Guió su carro sobre las olas y a su alrededor los monstruos
marinos saltaban
desde sus escondites por doquier: reconocían a su señor.
El mar alegremente se abría y ellos volaban[66].

9 Así también el legislador de los judíos, que no era un hombre cualquiera, puesto que concibió y expresó dignamente la potencia de la divinidad, cuando escribía justo al inicio de sus leyes: "Dios dijo", dice, ¿qué?: "Que se haga la luz, y la luz se hizo; que se haga la tierra, y la tierra se hizo"[67]. **10** Tal vez no te parezca yo inoportuno, amigo mío, si te cito también de nuestro poeta un pasaje que trata sobre asuntos humanos, para mostrar cómo acostumbra alcanzar la grandeza de los héroes. Una súbita oscuridad y una noche impenetrable envuelven la batalla de los griegos ante él. Entonces Áyax, desamparado, dice:

Zeus padre, libera de la niebla a los hijos de los aqueos,
haz que el aire se ilumine y deja que vean nuestros ojos,
haznos perecer al menos a la luz del día[68].

Este es en verdad el sentimiento de Áyax: no suplica vivir (pues sería una demanda demasiado baja para un héroe), sino que, ya que en las tinieblas que impedían la acción no podía demostrar su valor en ninguna empresa noble, se aflige por permanecer inerte en la batalla y ruega que rápidamente haya luz, a fin de encontrar, pase lo que pase, un fune-

[66] La cita combina *Ilíada* XIII 18, XX 60 y XIII 19 ss.

[67] *Génesis* 1:3-9. Ha habido largo debate sobre la autenticidad de este pasaje, que también se extiende a la identidad ideológica del autor del tratado (cf. la indicación pertinente en nuestra Noticia Preliminar).

[68] *Ilíada* XVII 645-647.

ral digno de su valor, aun cuando tuviera que enfrentarse al propio Zeus. 11 Aquí Homero sopla impetuoso sobre las refriegas, y él mismo está a tal punto emocionado que

> se enfurece, como Ares al blandir la lanza o como el fuego
> devastador
> se enfurece sobre los montes, en la espesura de un bosque
> profundo;
> le salía espuma por la boca[69].

Sin embargo, a lo largo de la *Odisea* (pues, por muchas razones, se debe agregar el examen de esta obra) muestra que es propio de un gran genio ya declinante entregarse en la vejez a la fabulación. 12 Por muchos otros indicios se ve que compuso esta obra en segundo lugar[70], pero sobre todo por el hecho de que introduce en la *Odisea*, como episodios [de la guerra de Troya], remanentes de los sucesos de Ilión, y, por Zeus, porque agrega hasta las lamentaciones y expresiones de piedad por los héroes como si fueran personajes ya conocidos:

> Allí yace el valeroso Áyax, allí Aquiles,
> allí Patroclo, consejero igual a los dioses,
> y allí mi querido hijo[71].

La *Odisea* no es otra cosa que el epílogo de la *Ilíada*. 13 Por este mismo motivo, pienso, como la *Ilíada* fue escrita cuando su inspiración estaba en la cúspide, ella está llena de

[69] *Ilíada* XV 605-607.
[70] La comparación entre la *Ilíada* y la *Odisea* es una especie de tópico de la discusión escolar en la época helenística. Aparentemente, la fuente de Pseudo-Longino sería aquí Menécrates de Éfeso.
[71] *Odisea* III 109-111: Néstor habla a Telémaco.

acción y de lucha, mientras que la *Odisea* es predominantemente narrativa, lo que es propio de la vejez[72]. Por eso en la *Odisea* se podría comparar a Homero con el sol poniente: es aún igualmente grande, pero menos intenso. En efecto, ya no conserva la tensión de aquellos famosos cantos sobre Ilión, ni la constante sublimidad que no decae en ninguna parte, ni el continuo agolparse de las pasiones que se suceden unas a otras, ni la versatilidad, el realismo y la densidad de imágenes verdaderas. Pero como el océano que se repliega sobre sí mismo y abandona sus propios límites, aparecen los reflujos de su grandeza aun en sus divagaciones fabulosas e increíbles. 14 Al decir esto, no me he olvidado de las tempestades de la *Odisea* ni del episodio del Cíclope o de algunos otros, sino que relato la vejez, pero la vejez de un Homero. Sin embargo, en todos estos episodios el elemento fabuloso prevalece sobre el práctico. Esta digresión tiene por fin, como he dicho, mostrar que a veces los grandes genios, al declinar, tien-

[72] La oposición entre drama y diégesis —que ya había sido apuntada por Platón— tiene su base en Aristóteles (*Poet.* 3 1448a 19-23), que, al dar cuenta de los modos posibles de la imitación literaria, la refiere a la posición que ocupa el autor en ella: mientras en la narración toma la palabra, manteniendo su identidad o convirtiéndose hasta cierto punto en otro, en el drama son los mismos agentes los que hablan. Sin embargo, Pseudo-Longino le inflige modificaciones sensibles a la construcción aristotélica de los conceptos en cuestión. En primer lugar, no los considera como modos al interior de una deducción sistemática de la mimesis que sirve de fundamento para discernir entre géneros artísticos (aquí, específicamente literarios), sino que los describe como formas alternativas de tratamiento del material dentro de un mismo género (la épica; ciertamente, Aristóteles ya había abonado el terreno para esta comprensión, al hablar de Homero como creador de verdaderas imitaciones dramáticas [*Poet.* 1448b 35 s.]). Así, la forma dramática consiste en la vivacidad, veracidad y vehemencia con que se presentan las acciones, en tanto que la forma diegética adquiere un sesgo de evocación distanciada y de inverosimilitud onírica (cf. el término *απίθανα*, en 14). Con esto se vinculan también otras modificaciones significativas: el empleo de los dos conceptos que Aristóteles discierne como los dos primeros elementos esenciales de la mimesis trágica, fábula (*μῦθος*) y carácter (*ἦθος*), y del mismo concepto de *πάθος*, que aquel había definido como "acción destructora o dolorosa" (1452b 11 s.).

den fácilmente a la futilidad, como, por ejemplo, el episodio del odre, o el de los hombres transformados en cerdos por Circe[73], a los que Zoilo[74] llamaba "cerditos llorones", y el de Zeus alimentado por las palomas como un polluelo, y el del naufragio durante diez días sin probar bocado, y los pasajes increíbles sobre la muerte de los pretendientes. ¿Cómo podríamos llamar a esto sino, en realidad, sueños de Zeus?[75] 15 Hay una segunda razón para hacer estas observaciones sobre la *Odisea*: para que sepas cómo el declive de la emoción se resuelve, en los grandes escritores y poetas, en el cuadro de costumbres. En efecto, la descripción de la vida familiar en la casa de Odiseo es una suerte de comedia de costumbres[76].

X. 1 Pasemos ahora a examinar si hay otro medio capaz de hacer sublimes los discursos[77]. Puesto que a toda cosa están asociados naturalmente una serie de elementos coexistentes a la materia de cada una, necesariamente para nosotros la causa de lo sublime sería la capacidad de elegir siempre los elementos más importantes y, reuniéndolos sucesivamente, formar como un solo cuerpo. Pues uno cautiva al auditor

[73] Los pasajes referidos en este parágrafo son los siguientes: las tempestades, V 282-379; las aventuras con el Cíclope, IX 105-566; la historia del odre, X 19-55; Circe, X 237-243; Zeus alimentado por la paloma, XII 62-64; el naufragio, XII 442-449; el lance de la muerte, XXII.
[74] Zoilo de Amfípolis (s. IV a. C.) fue un filósofo cínico particularmente destacado por sus diatribas contra Homero. Cf. *FgrHist* 71 F 3.
[75] La celebración de Homero como Zeus poético se encuentra en Quintiliano, *Instituciones oratorias* X 1, 46; cf. también Séneca, *Epístolas* 58, 17.
[76] *Odisea* XIX, XXIII, XXIV.
[77] De los motivos pasa Pseudo-Longino a los *recursos estilísticos*. Tal como la elección de los motivos no aseguran la sublimidad, pero sí le prestan apoyo, tampoco puede confiarse en que el empleo de determinados recursos que se prueban aptos para la producción de discursos sublimes les dé garantía por sí solo. Únicamente la gran naturaleza ofrece aquí la base adecuada y es, por tanto, sobre su supuesto que tales recursos son analizados.

con la elección de los temas, otro con la acumulación de los elementos seleccionados. Safo, por ejemplo, describe las pasiones que acompañan al furor erótico tomándolas cada vez de las consecuencias y de la verdad misma de la pasión. Y ¿en qué muestra su destreza? En saber elegir entre esos momentos y combinar unos con otros los más prominentes y los más intensos.

> 2 Semejante a los dioses me parece
> aquel hombre que se sienta frente a ti
> y de cerca tu dulce voz
>   escucha
> y tu risa deliciosa; esto arrebata
> mi corazón dentro del pecho.
> Pues, apenas te miro, mi voz
>   enmudece,
> la lengua se me traba y de improviso
> un fuego sutil recorre mi piel,
> mis ojos no ven nada y zumban
>   mis oídos,
> me cubre un sudor frío, un temblor
> me sacude entera, y más pálida que la hierba
> estoy, desfalleciente, sin aliento, casi muerta
>   me parece estar
> ...pero hay que afrontar todo, pues...[78]

3 ¿No te resulta asombroso cómo va en busca al mismo tiempo del alma, el cuerpo, los oídos, la lengua, los ojos, la piel, como si todas estas cosas le fueran extrañas y estuvieran separadas, y pasando de un opuesto a otro a la vez siente frío

[78] Safo 1, 2 (Diehl). El manuscrito del tratado en el *Codex Parisinus* 2036 es la única fuente en que se ha conservado este poema. Fue traducido al latín por Catulo, y ha sido ampliamente estudiado por Wilamowitz-Moellendorff, Bowra, Schadewaldt, Page, Saake.

y calor, delira y es sensata (pues ya siente temor, ya está a punto de morir), tanto que no se muestra una sola pasión, sino un cúmulo de pasiones? Todo esto les sucede a los enamorados, pero, como he dicho, la elección de los momentos más prominentes y su reunión en uno solo han producido la obra maestra[79]. Del mismo modo, me parece, también en la descripción de la tempestad el poeta[80] elige de entre las circunstancias las más aterradoras. 4 El autor de la *Arimaspea* cree, por su parte, que es terrible esto:

> He aquí una gran maravilla para nuestro espíritu:
> hombres, lejos de la tierra, habitan en las aguas del mar.
> Desdichados son, pues soportan penosas actividades,
> tienen los ojos fijos en los astros y el alma en el mar.
> A menudo ruegan a los dioses, levantando sus manos suplicantes,
> con el pecho violentamente sacudido[81].

Es claro para todos, creo, que este texto posee más adorno que miedo. 5 ¿Y cómo lo hace Homero? Escójase un ejemplo entre muchos:

---

[79] El breve y admirable comentario que Pseudo-Longino reserva para el poema de Safo y la mención de Arquíloco (a quienes se suman, en otros sitios, los nombres de Estesícoro, Simónides, Anacreonte, Baquílides y Píndaro) son reveladores del cambio de perspectiva sobre la valía de los géneros literarios que opera la crítica de la temprana época imperial respecto de la concepción fuertemente jerarquizada de Aristóteles, que no prestaba crédito a los géneros menores y, en particular, a la lírica. Para este lo decisivo estribaba en la acción y en su configuración estructurada en un todo coherente. La nueva perspectiva resulta especialmente apta para la concepción que el anónimo tiene de lo sublime literario, que, como ya fue anticipado en el capítulo I, no depende del desarrollo continuo del todo, sino que se manifiesta de manera irruptiva en un momento agudamente singularizado. En este sentido debe entenderse también el uso que hace del concepto del "todo" (τὸ ὅλον): este no se refiere aquí a la unidad de la acción, sino a la *coherencia entre el motivo y los recursos estilísticos.*

[80] Sc. Homero.

[81] La *Arismapea* (cf. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta,* 243 ss.) es atribuida al milagrero Aristeas de Proconeso, sobre el cual informa Heródoto (IV 13-15). La epopeya narra la lucha de los arismapeos, pueblo mítico del norte vecino a los hiperbóreos, dotados de un solo ojo, con los grifos que custodian el oro.

> Cayó encima, como sobre una veloz nave cae una ola violenta,
> henchida por los vientos bajo las nubes, y toda ella
> se cubre de espuma; un terrible viento sopla en las velas;
> los marinos tiemblan espantados en sus corazones,
> pues casi nada los separa de la muerte[82].

6 Arato[83] trató de imitar esto mismo:

> Un pequeño leño los separa del Hades,

sólo que compuso un verso mezquino y gracioso, no terrorífico. Además, pone un límite al peligro al decir "un leño los separa del Hades", pues lo aparta. El poeta, por el contrario, no pone límite a lo terrible ni una sola vez, sino que describe a los marinos a punto de morir siempre y casi con cada ola. Además, al forzar las preposiciones, comúnmente separadas, a unirse y a fundirse en contra de su naturaleza: *ὑπὲκ θανάτοιο*, hace padecer al verso un terror semejante al desastre que amenaza, y con la presión sobre las palabras ha representado maravillosamente el desastre y casi ha estampado en el estilo la forma misma del peligro: *ὑπὲκ θανάτοιο φέρονται*[84]. 7 No de otro modo hace Arquíloco en su pasaje sobre el naufragio[85], y Demóstenes en la descripción de la llegada de la noticia: "Era, pues, la

---

[82] *Ilíada* XV 624-628.

[83] Arato de Soloi (*circa* 315-240 a. C.) fue discípulo de Menécrates. La referencia es a su poema astronómico *Fenómenos* 299.

[84] Aquí, como pocas líneas más arriba, el Pseudo-Longino repite parte del verso final del pasaje de Homero recién citado. Dejamos el texto en griego para mostrar la fusión inusitada de las preposiciones *ὑπό* y *ἐκ*.

[85] Los fragmentos de Arquíloco de Paro (*circa* s. VII –VI a. C.) están registrados en Diehl. No está claro a qué texto del poeta se refiere el anónimo; se cree que podría ser la elegía por la muerte de su cuñado (fr. 10-12), pero también podría tratarse de otros poemas (cf. fr. 21, 43).

tarde...", dice[86]. Ellos extrajeron cuidadosamente, por decirlo así, los puntos más sobresalientes según su mérito, sin unir a la composición nada superficial, indigno o pedante. En efecto, estas cosas dañan el conjunto, como hacen las fisuras y resquicios en los grandes edificios fuertemente conectados en sus partes.

XI. 1 A lo que acabamos de examinar se agrega la excelencia que llamamos "amplificación"[87], que se da cuando los hechos y los conflictos permiten, de manera periódica, muchas intercalaciones de preámbulos y pausas, de modo que se suceden en continuidad grandes expresiones en progresión gradual. 2 Ya sea que esto resulte por el uso de lugares comunes, o por el reforzamiento o insistencia en los hechos o los argumentos, o por la organización de acciones y emociones (pues hay innumerables formas de amplificación), es preciso que el orador sepa de todos modos que ninguno de estos medios puede bastarse a sí mismo sin lo sublime, salvo, por Zeus, en los casos en que se trate de mover a compasión o de atenuar la expresión. Si le quitas lo sublime a las demás formas de la amplificación, es como si le arrancaras el alma al cuerpo: inmediatamente, sin la participación de lo sublime, pierden todo vigor y se vuelven hueras. 3 Por claridad, sin embargo, es necesario precisar brevemente de qué modo los pre-

[86] Demóstenes, *Por la corona* 169: un mensajero comunica al pueblo ateniense que Filipo ha conquistado la vecina ciudad de Elatia.

[87] El término usado es *αὔξησις*. Todo el texto sobre la amplificación que se ha conservado —descontada una laguna en el capítulo XII— carece de ejemplos de los cuales se pudiesen extraer conclusiones al respecto, que vayan más allá de la regla general de la adecuación entre motivo y estilo. El intérprete debe remitirse, pues, a las descripciones y los comentarios que ofrece Pseudo-Longino.

ceptos que ahora expongo difieren de lo que decíamos más arriba (se hablaba allí de cómo delimitar los momentos más prominentes y de componerlos en una unidad), y de qué modo se distingue, en líneas generales, lo sublime de las amplificaciones.

XII[88] 1 La definición que dan los tratadistas no me resulta satisfactoria. La amplificación, dicen ellos, es un discurso que confiere grandeza a los asuntos que se abordan. Pero esta definición es aplicable por igual a lo sublime, a la emoción y a los tropos, puesto que todos estos elementos prestan cierta grandeza al discurso. A mí me parece que la diferencia entre ellos es que lo sublime reside en la elevación, y la amplificación, en cambio, en la abundancia; por eso a menudo lo primero puede hallarse en un solo pensamiento, mientras que la otra, en cambio, está ligada siempre a la cantidad y la sobreabundancia. 2 Para dar una definición concisa: la amplificación es el acopio de todas las partes y tópicos que son importantes para un asunto y el reforzamiento de lo expuesto por medio de la insistencia[89]. Se diferencia de la prueba en que esta busca demostrar el punto en cuestión...

[88] El capítulo está dividido en dos secciones, entre las que se extiende una laguna de dos folios. En la primera se trata de la definición del recurso examinado; en la segunda, se inicia una comparación entre Platón, caracterizado por la abundancia de su discurso, y Demóstenes, que sobresale en la vehemencia. En cuanto a este último, Pseudo-Longino lo tiene en la más alta estima: en la galería de los grandes literatos de lo sublime, sitúa en los dos lugares eminentes a Homero, para la poesía, y a Demóstenes, para la oratoria. El fundamento del parangón puede ser retrotraído a la tesis del anónimo según la cual es posible una sublimidad sin patetismo, que allí es ilustrado con un pasaje homérico (VIII 2).

[89] De aquí se pueden inferir, al menos desde el punto de vista conceptual, algunas observaciones sobre el vínculo entre acumulación y amplificación. Si bien en ambos casos Pseudo-Longino se refiere a un procedimiento de selección y acopio de características del tema tratado, en la acumulación, no obstante el rasgo cuantitativo que le es propio, está en juego una labor de compresión —de condensación— de la

(laguna)[90]

...fastuosamente[91], como un océano que se expande en vastos espacios de grandeza. 3 Por eso, a mi entender, respecto del lenguaje, el orador[92], patético por excelencia, posee más fuego y arde más intensamente, mientras que el otro, inmóvil en un espacio de majestuosidad y de magnífica solemnidad, no se puede decir que sea frío, pero no se enardece de igual manera. 4 También en esto, me parece, querido Terenciano (y hablo en la medida que nos está permitido a nosotros los griegos opinar sobre estos asuntos), consiste la diferencia en grandeza entre Cicerón y Demóstenes[93]. Este, por lo general, se eleva a una abrupta sublimidad; Cicerón, en cambio, se derrama con amplitud. Nuestro compatriota, por la fuerza, rapidez, vigor y violencia con que incendia y destroza todo, podría ser comparado con un rayo o un relámpago. Cicerón, me parece, es como un incendio que se propaga y devora todo a su alrededor, y se extiende por doquier con una llama abundante y duradera que se nutre a sí misma en su incesante combustión.5 Pero esto lo podríais juzgar mejor vosotros[94]. Donde se expresa más oportunamente el estilo sublime e intenso de Demóstenes es en las emociones terribles y vehementes y allí donde conviene conmover totalmente al auditor; la profusión, en cambio, conviene cuando se trata de agotar un tema, pues se adapta mejor al desarrollo de un tópico, a la digresión las más de las veces, a los pasajes descriptivos, a la elocuencia de aparato, al tema histórico o de filosofía de la naturaleza y a no pocas otras partes.

XIII. 1 Para volver a Platón, que fluye silenciosamente pero que no es menos grande, tú no ignoras su estilo, gracias a tus lecturas de la *República*. "Aquellos que no conocen la sabiduría y la virtud", dice, "y pasan el tiempo en banquetes y cosas semejantes, son arrastrados, al parecer, hacia abajo, y así van errando toda la vida; nunca elevaron su mirada hacia la verdad ni aspiraron a ella, ni disfrutaron de un placer duradero y puro, sino que, como bestias, con los ojos vueltos hacia abajo, son arrastrados hacia la tierra y a las mesas, se alimentan y hartan de forraje y satisfacen sus pasiones, y por la avidez de estas cosas cocean y chocan mutuamente con cuernos y cascos férreos, hasta matarse por su insaciable voracidad"[95]. 2 Este varón nos muestra, si no queremos desdeñarlo, que además de los mencionados hay otro camino que lleva hacia lo sublime. ¿Cómo y cuál es? La imitación y emulación de los grandes escritores y poetas pretéritos[96]. Y esto, amigo, es algo que hemos de tener intensamente en la mira. En efecto, muchos son llevados por un espíritu ajeno que los inspira,

multiplicidad de aspectos invocados en una presentación cualitativa del tema como totalidad. En cambio, la amplificación es inseparable de la extensión discursiva, que no sólo echa mano de los rasgos típicos o relevantes del asunto, sino también de los tópicos literarios que son frecuentados en su tratamiento. En este sentido, los dos podrían considerarse como variedades de un recurso más general, que aquí queda innominado.

[90] Faltan dos folios en P.

[91] Se refiere a Platón.

[92] Demóstenes.

[93] Plutarco (*Demóstenes* 3) señala que Cecilio abordó —inadecuadamente— la diferencia entre Cicerón y Demóstenes.

[94] Es decir, los romanos.

[95] El anónimo cita abreviadamente de *República* IX 586a-b. La descripción que hace del estilo de Platón está elaborada imitativamente a partir de una imagen de *Teeteto* 144b. Con ello se induce también el asunto —la imitación— que abordará el anónimo en este y el siguiente capítulo, de un modo que le es preferente: ofrecer en su propio discurso la prueba ilustrativa del concepto o tema que trata.

[96] Queda planteado así el tema: la imitación de los grandes modelos literarios pretéritos,

del mismo modo como reza la tradición acerca de la Pitia, que, al aproximarse al trípode, sobre una hendidura en la tierra de la que, según se dice, asciende el aliento divino, queda preñada con un poder demónico y al punto anuncia sus oráculos inspirados. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen efluvios, como de boquetes sagrados, hacia las almas de quienes los emulan, e incluso los que no son fácilmente arrebatados son llevados al entusiasmo por la grandeza de otros[97]. 3 ¿Estuvo solo Heródoto al imitar a Homero? Antes de él estuvieron Estesícoro[98] y Arquíloco, y más que todos ellos Platón, que trazó hacia sí mismo innumerables arroyos desde el manantial homérico. Y tal vez habríamos

---

que posee gravitación de principio desde el helenismo; su noción parece haber sido acuñada primeramente por Isócrates (cf. *Panegírico* 8), pero el antecedente fundamental para el anónimo ha de ser Dionisio de Halicarnaso. En un fragmento de su escrito *Sobre la imitación* se lee: "La mimesis es una actividad que imita el modelo con ayuda de una atención precisa; la emulación (ζῆλος) es, en cambio, un anhelo del alma que es arrebatada de admiración por aquello que le parece bello" (fr. III 200, 22-25).
Sobre la peculiaridad de esta noción conviene apuntar que con ella se desplaza el concepto de *μίμησις* desde el nexo entre obra artística y modelo natural hacia las relaciones intra-literarias entre los autores en vista de la eminencia de la obra. La acepción pertinente del término no corresponde aquí, por lo tanto, a la representación de una realidad dada (aun si el dato de esa realidad se debe a la propia operación artística), sino al vínculo de *emulación* que liga a un sucesor con su paradigma. En su análisis de lo sublime, Pseudo-Longino encuentra, en diversos momentos, diversas razones para reducir la validez de la concepción mimética del arte, si bien no llega en ningún momento a cuestionarla en sentido propio: esta sigue brindando un suelo fundamental para pensar la relación entre la puesta en discurso de los hechos y los hechos mismos; pero es claro que no es esta relación lo directamente concernido en la experiencia de lo sublime.

[97] La vieja concepción que atribuye la creación poética al entusiasmo, es decir, a un estado de trance debido a la posesión por un poder divino (la Musa), es, por decirlo así, secularizada en este pasaje y en su secuela, bajo la metáfora de la fuente y de los innumerables arroyos que de ella manan hacia la obra del imitador (cf. la referencia a Platón en 3), dando lugar a uno de los primeros documentos históricos de la teoría de las influencias literarias.
Hablamos de secularización y, no obstante, también puede pensarse a la inversa, y suponer que el anónimo está devolviéndole a la poesía su aura ancestral mágico-religiosa.

[98] Los fragmentos de Estesícoro de Himera (*circa* fines del s. VI – comienzos del V a. C.) están contenidos en Diehl.

necesitado algunos ejemplos, si los de la escuela de Amonio[99] no los hubieran reunido en una clasificación por categorías. 4 Pero no es robo esta práctica; es como cuando se acuñan bellas formas en una figura escultórica o una producción artística. Y a mí me parece que él[100] no habría podido hacer florecer tanta belleza en su doctrina filosófica y aventurarse tan frecuentemente en la materia y el lenguaje de la poesía, si, por Zeus, cual joven atleta frente a un rival hace tiempo consagrado, no hubiera combatido lleno de ardor con Homero para alcanzar la palma, tal vez de modo demasiado ambicioso y como esgrimiendo la lanza. Pero no disputó inútilmente, pues, como dice Hesíodo, "es buena esa rivalidad para los mortales"[101]. Y en realidad es bella esa lucha, y la corona más digna de la gloria, cuando incluso ser superado por los antiguos no es deshonroso.

XIV. 1 También es bueno que nosotros, cuando nos esforzamos por alcanzar la sublimidad y la grandeza de pensamiento, nos imaginemos en nuestras almas cómo habría dicho Homero, dado el caso, la misma cosa, cómo lo habría hecho sublime Platón o Demóstenes, o Tucídides en la historia. En efecto, al presentarse ante nosotros esos grandes personajes como modelos de emulación, guiarán de alguna manera, como antorchas, nuestra alma hacia las medidas ideales de perfección. 2 Y aun más si grabáramos en nuestro pensamiento esto: "¿Cómo habrían escuchado esto que yo digo

---

[99] Amonio (s. II a. C.) fue discípulo de Aristarco y lo sucedió en la dirección de la biblioteca de Alejandría. Sobre el estudio aludido, cf. escolio A a *Ilíada* IX 540.

[100] Sc. Platón.

[101] Hesíodo, *Obras y días* 24.

Homero o Demóstenes, si hubieran estado aquí presentes? ¿Cómo habrían reaccionado ante eso? Realmente es un gran experimento someter nuestros discursos ante tal tribunal, ante tal audiencia, e imaginar que damos cuenta de nuestros escritos ante esos grandes héroes, como jueces y testigos. 3 Y sería un estímulo aun mayor agregar: ¿Si escribo esto, cómo lo recibirá la posteridad? Por eso, si alguno teme no decir nada que lo sobreviva, entonces es inevitable que las obras producidas por semejante espíritu sean imperfectas y ciegas, como abortos, completamente incapaces de llegar a la perfección para asegurarse la fama de la posteridad[102].

XV. 1 Las imágenes, joven amigo, son también muy adecuadas para producir majestad, magnificencia y energía. Así al menos [las llamamos aquí][103]; otros las llaman "figuraciones". En general, por la palabra "fantasía"[104] se entiende todo pensamiento que de algún modo suscita una expresión verbal, pero ahora se usa este nombre para indicar aquellos casos en que, bajo el entusiasmo y la pasión, pareces ver lo que dices y lo pones ante los ojos de los oyentes[105]. 2 Ciertamente no se te escapará que una cosa es la fantasía en la oratoria y otra distinta en la poesía, ni que el fin de esta es el asom-

[102] Las preguntas articuladoras del principio de la *imitatio* forman una secuencia gradual en importancia, y se disponen según distintos tiempos y posiciones: pasado en la primera, que concierne al lugar del productor, presente en la segunda, referida al lugar del receptor, futuro en la tercera, que abarca a la universalidad del género humano (recuérdese lo señalado a este respecto en V 4).
[103] Completamos el sentido del texto siguiendo a Brandt.
[104] El término *φαντασία* queda traducido tanto por "fantasía" como por "imagen" o "imaginación".
[105] El tenor de esta definición evoca el consejo aristotélico a los poetas, de "estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible (*ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον*)" (*Poet.* 1455a 23), así como también su comprensión de la virtud manifestante de la metáfora, que consiste

bro, mientras que el de la otra es poner evidencia en los discursos[106]. Pero ambas buscan igualmente la participación afectiva[107] y lo conmovedor:

> Madre, te suplico, no me lances
> esas vírgenes con ojos ensangrentados y con forma de serpiente.
> Allí, muy cerca, saltan sobre mí[108].

y

> ¡Ay! Me matará. ¿Adónde huir?[109]

Aquí es el poeta mismo el que ha visto a las Erinias y casi ha obligado a los oyentes a ver lo que él había imaginado. 3 Eurípides ciertamente hace todos los esfuerzos por representar en la tragedia estas dos pasiones: la locura y el amor, en lo que obtiene resultados casi más felices que en todo el resto, pero no duda en afrontar también otras formas de la imaginación. Y aunque por naturaleza no posee en modo alguno una disposición natural para lo grande, ha constreñido su propia naturaleza a ser trágica en muchos lugares, y

en "poner algo ante los ojos en cuanto se lo significa en acto" (*πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν, ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει*, *Ret.* III 11, 1411b 25 s., cf. también 1405b 11-13). Ciertamente, esta recomendación, basada en el principio de la *ἐνάργεια* (evidencia), está dirigida ante todo a evitar las contradicciones (*τὰ ὑπεναντία*) en la construcción y el desarrollo de la fábula, pero se complementa en un sentido más próximo al de Pseudo-Longino con el segundo consejo, que encarece perfeccionar la obra "también con las actitudes (*καὶ τοῖς σχήμασιν*), pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (*πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν*)" (1455a 29-31).
[106] En la concepción del anónimo, el papel de la fantasía es lo que traza la única diferencia de peso entre poesía y oratoria.
[107] Seguimos la sugerencia de Lebègue y leemos *συμπαθὲς*.
[108] Eurípides, *Orestes* 255 ss.
[109] Eurípides, *Ifigenia en Táuride* 291.

cada vez que trata grandes temas, como dice el poeta:

con la cola, por ambos lados los flancos y las ancas
se golpea, y se excita a sí mismo para la batalla[110].

4 Cuando Helios entrega las riendas a Faetón:

Avanza, pero no superes el cielo de Libia,
pues el aire falto de humedad arrastrará tu carro hacia abajo[111],

dice, y luego continúa:

"Marcha y dirige tu curso hacia las siete Pléyades".
Habiendo escuchado esto, el niño tomó las riendas;
azotó los flancos de los alados corceles,
les dio rienda suelta, y aquellos volaban por los pliegues del cielo.
Su padre, montando detrás sobre el dorso de Sirio,
aconsejaba a su hijo: "Anda en esa dirección,
por acá mueve tu carro, por allá".

¿No dirías tú que el alma del escritor se sube al carro y vuela sobre los corceles, compartiendo el peligro con ellos? Pues si no se hubiera dejado transportar ella misma por aquellos impulsos celestes, jamás podría haber imaginado una escena similar. Semejantes son sus palabras sobre Casandra:

Oh, troyanos, amigos de los caballos[112].

[110] *Ilíada* XX 170-171. Homero compara a Aquiles con un león herido.
[111] Del *Faetón* de Eurípides sólo se conservan fragmentos; este corresponde al fr. 799 Nauck.
[112] Fr. 935 Nauck, que corresponde a una obra desconocida de Eurípides.

5 Esquilo osa aventurarse en imágenes de lo más heroicas, como en los *Siete contra Tebas*, cuando dice:

Siete capitanes, impetuosos guerreros,
inmolan un toro sobre un escudo de negros nudos,
y sumergiendo las manos en la sangre del toro
juran por Ares, Enio y Pánico,
el sanguinario[113],

en el momento en que se juran la muerte unos a otros, sin piedad. Algunas veces él expresa sus pensamientos sin elaborarlos, de modo grosero y tosco, como la lana en bruto. Eurípides, para rivalizar, se expone a los mismos peligros. 6 En Esquilo, el palacio de Licurgo es poseído extrañamente, ante la aparición de Dionisio, por el espíritu divino:

La casa está poseída por un dios, y el techo es presa de un furor báquico[114].

Eurípides expresaba la misma idea de modo más atenuado:

Y todo el monte era presa del furor báquico[115].

7 Encumbrada es también la imaginación de Sófocles en el momento de la muerte de Edipo, cuando este se dirige a su propia sepultura en medio de presagios divinos[116], y res-

[113] Esquilo, *Siete contra Tebas* 42-46.
[114] El pasaje pertenece a la trilogía *Licúrguea*, perdida, que hablaba de Dioniso en Tracia y de cómo Licurgo fracasó en oponérsele.
[115] Eurípides, *Bacantes* 726. Un mensajero describe las bacanales en el Citerón al rey Penteo de Tebas.
[116] Sófocles, *Edipo en Colona* 1586-1666.

pecto de Aquiles, cuando se aparece sobre su tumba a los griegos que se disponen a volver por mar a su patria[117]: una escena que no sé si alguien la ha tratado más sugestivamente que Simónides[118]. Pero sería imposible citar todos los ejemplos. 8 Por otra parte, como he dicho, en los poetas se da una tendencia a las exageraciones fabulosas que sobrepasan todo lo creíble, mientras las más bellas imágenes del orador siempre conciernen a lo vívido y verídico. Las excepciones tienen un aire extraño e inoportuno cuando el tema del discurso es poético y mítico, conduciendo a todo tipo de absurdos. Así hacen los terribles oradores modernos, que ven Erinias como los personajes de la tragedia; pero estos genios no son capaces de entender que cuando Orestes dice:

> Déjame, tú eres una de mis Erinias
> que me aferra por la cintura para lanzarme al Tártaro[119],

imagina esto porque delira. 9 ¿Cuál es, pues, la potencia de la imagen retórica? Prestar a las palabras vigor y empatía de muchas maneras, de modo que, imbricada con la argumentación de los hechos, no sólo persuada a los auditores, sino que los subyugue. "Y si", dice[120], "de improviso se escuchara un gran clamor ante el tribunal y alguien nos dijera que la cárcel ha sido abierta y que los prisioneros se han fugado, no habría ninguno, ni joven ni viejo, tan indiferente que no

[117] Presumiblemente esta escena aparecía en la tragedia *Polixena*, perdida.
[118] Los fragmentos de Simónides de Ceos (*circa* 556-468 a. C.) están registrados en Diehl. El que corresponde a lo que menciona el anónimo es fr. 209 B.
[119] Eurípides, *Orestes* 264-265.
[120] Sc. Demóstenes.

corriera a prestar toda la ayuda posible. Y si después llegara otro a decir que tal es el que los ha dejado huir, este moriría al punto, sin que se le dejara hablar"[121]. 10 Así, por Zeus, hizo Hipérides[122], cuando fue acusado después de la derrota por haber propuesto la liberación de los esclavos: "Este decreto", dijo, "no lo propuso el orador, sino la batalla de Queronea". Asociando a la argumentación sobre los hechos la imaginación, el orador sobrepasa con ello los límites de la persuasión. 11 Naturalmente, en casos como estos prestamos siempre oído a los acentos más fuertes, y por tanto nuestra atención es desviada del aspecto demostrativo hacia aquello que impresiona la imaginación y con su esplendidez eclipsa la situación real. Y no es ilógico que nos pase esto: en efecto, cuando dos cosas se unen, siempre la más fuerte atrae hacia sí la potencia de la otra.

12 Esto es suficiente acerca de la sublimidad en los pensamientos nacida de la grandeza de ánimo por imitación o por imaginación[123].

XVI[124] 1 Este es el lugar donde pasamos a la exposición de las figuras, puesto que también estas, como he dicho, apor-

[121] Demóstenes, *Contra Timócrates* 208.
[122] Hipérides de Atenas fue contemporáneo y secuaz de Demóstenes, orador y político como él. La escuela de Rodas llegó a valorarlo más que al propio Demóstenes. Para esta cita, cf. fr. 27, 28 Kenyon.
[123] El texto es dudoso. Según otra versión: "...sobre lo sublime en el pensamiento, que nace por grandeza del alma, [o] por la imitación o por el poder imaginativo" (García López, siguiendo la edición de Russell).
[124] Reinhard Brandt indica la propuesta hecha por Walter Damm de suponer aquí una gran laguna y de interpolar entre el final del capítulo XV y el principio del XVI el capítulo XLIV, último del tratado (v. Brandt, 124 ss.). Los argumentos de Brandt a favor de esta hipótesis son elaborados, pero no suficientes para alterar la estructura transmitida del texto. En lo fundamental, se refieren al lugar que debe serle asignado al tratamiento del *πάθος*. V. nuestra nota a XV 5.

tan una parte importante a la grandeza si se las aplica del modo debido. Pero ya que discutirlas todas prolijamente sería una empresa enorme, más aun, interminable, veremos sólo algunas de las tantas que producen un estilo grandioso, con el fin de confirmar cuanto hemos expuesto. 2 Demóstenes está dando cuenta de su actividad política. ¿Cuál era la forma natural de hablar? "No os equivocasteis, vosotros los que afrontasteis la lucha por la libertad de los griegos: de esto teníais ejemplos bastante cercanos, dado que tampoco se equivocaron los que lucharon en Maratón, los de Salamina ni los de Platea." Pero después, como presa de una repentina inspiración y poseído por un dios, lanza aquel famoso juramento por los héroes de Grecia: "No, vosotros no habéis podido equivocaros, lo juro por los que se expusieron al peligro en Maratón"[125]. Entonces, por la sola figura del juramento, que yo llamo aquí "apóstrofe", parece transformar a sus antepasados en dioses, al sugerir la idea de que en nombre de quienes han encontrado una muerte semejante se puede jurar como si fueran dioses; así inspira en los jueces los mismos sentimientos de los que allí se expusieron al peligro y transforma el tono natural de la argumentación en un pasaje extraordinariamente sublime y patético, donde hasta los juramentos más increíbles parecen dignos de confianza, y al mismo tiempo inyecta sus palabras en el alma de quienes escuchan como si fuera un bálsamo y un remedio, aliviándolos mediante los elogios, de modo que los induce a estar orgullosos por la

[125] Demóstenes, *Por la corona* 208. Todo el pasaje es celebérrimo y muy citado por los críticos y eruditos de la época romana.

batalla contra Filipo no menos que por las victorias de Maratón y Salamina. En todos estos casos, usando una figura, consiguió arrastrar a sus oyentes consigo. 3 Algunos dicen que el germen de este juramento se encuentra en Éupolis:

> No, lo juro por mi batalla de Maratón,
> ninguno de estos atormentará impunemente mi corazón.

Pero no cualquier juramento es grande, sino que son precisos el lugar, el modo, las circunstancias y el propósito. Aquí no encontramos nada más que un simple juramento, y dirigido a los atenienses que viven en la prosperidad y no necesitan de estímulo. Además, el poeta no juró transformando a los hombres en dioses para suscitar en sus auditores un sentimiento digno del valor de aquellos, sino que de los que se expusieron al peligro pasa a algo inanimado, es decir, la batalla[126]. Demóstenes, en cambio, pronuncia su juramento ante hombres vencidos, de modo tal que Queronea no aparezca ante los atenienses como un desastre, y, como he dicho, aquel juramento es la demostración de que aquellos no se equivocaron en nada, y al mismo tiempo un ejemplo, una confirmación, un elogio, una exhortación. 4 Aquí se podría objetar al orador: "Tú hablas de la derrota de tu política y después juras por las victorias", por lo cual aquel, en lo que sigue, sopesa y regula la elección de las palabras, mostrando con su ejemplo que incluso en el frenesí báquico conviene permanecer sobrio. "Por los que se expusieron al peli-

[126] Éupolis, fr. 90 Kock (*Comicorum Atticorum Fragmenta* I 279), perteneciente a la comedia *Los Demos*.

gro en Maratón", dice, "por los que participaron en la batalla naval en Salamina y Artemisio, y por los que se formaron en línea en Platea". Pero nunca dice: "los vencedores", sino que evita siempre la palabra que designa el resultado de la lucha, pues este fue feliz y contrario al de Queronea. Por eso, adelantándose a sus oyentes, agrega enseguida: "A todos ellos la ciudad los ha honrado con un funeral público, Esquines, y no sólo a los que triunfaron"[127].

XVII. 1 En este lugar no debería soslayar, amigo mío, una observación hecha por mí. Seré muy breve. Las figuras refuerzan por naturaleza lo sublime y este, a su vez, las respalda maravillosamente[128]. Te diré dónde y cómo ocurre esto. Una peculiar sospecha despierta el uso artificioso de las figuras; se recela astucia, doblez y falacia, y sobre todo cuando el discurso se da ante un juez principal, y especialmente ante un tirano, un rey, un magistrado; pues esta persona se indigna si lo embaucan como a un niño insensato con las artificiosas figuras de un avezado orador y, tomando los sofismas como una afrenta personal, en ocasiones se enfurece del todo, y aunque domine su ira, se resiste completamente a la persuasión de las palabras. Por eso se manifiesta óptimamente la

[127] Demóstenes, *op. cit.*

[128] Este capítulo ofrece una importante consideración general, la primera de una serie de tres (las otras se encuentran en los capítulos XXII y XXXII), en las que se desarrolla de manera fundamental la intención central de Pseudo-Longino en su tratado: evidenciar la indispensable vinculación de naturaleza y arte en la producción de lo sublime. Precisamente a estos lugares hay que acudir para dar cuenta de los puntos esenciales de esta tesis, que contiene la solución al problema planteado en II, 1: si la sublimidad se debe exclusivamente a las dotes naturales o si le es indispensable el arte. Al respecto, es pertinente observar dos cosas: no sólo que el suplemento que el arte proporciona a la naturaleza se subordina a esta —lo que ya había sido adelantado en el capítulo II—, sino también que esta subordinación debe ocurrir en virtud de una cierta fusión entre ambas, y no de una mera concomitancia.

figura cuando permanece oculto que es figura[129]. 2 Lo sublime y la pasión ofrecen, pues, un antídoto y un auxilio asombroso contra la sospecha debida al empleo de las figuras, y el artificio, rodeado de alguna manera por el esplendor de la belleza y la grandeza, queda oculto y se sustrae a toda sospecha. Prueba suficiente es el ya mencionado: "Lo juro por los héroes de Maratón". Pues ¿cómo ha encubierto el orador la figura? Manifiestamente, por su mismo esplendor[130]. Pues casi como las luces tenues se apagan bajo los rayos del sol, así también los artilugios de la retórica se oscurecen cuando en torno se difunde enteramente la grandeza. 3 Tal vez algo no muy distante de esto ocurre en la pintura: pues sobre el mismo plano están la sombra y la luz en los colores, y sin embargo es la luz la que se adelanta a los ojos, y no sólo resalta, sino que parece estar mucho más cerca. Así también en los discursos las pasiones y lo sublime están más cerca de nuestras almas, y por cierta afinidad natural y por su resplandor siempre se manifiestan más que las figuras, ensombrecen su artifi-

[129] Este juego de encubrimiento del arte es, pues, la clave de la solución antedicha. Cf. la referencia a esta operación en Quintiliano, *Inst. Or.* XII 9, 5. El razonamiento de Pseudo-Longino parece claro: dondequiera que resalte la expresión elaborada, esta acusa el encubrimiento de los propósitos del emisor. Repitiendo, así, una premisa fundamental de toda la concepción antigua —desde Gorgias y su teoría de la ἀπάτη (engaño) en adelante—, el *arte* se inscribe del lado de la *apariencia dolosa.* Siendo, sin embargo, necesario el empleo de las figuras en vista de la elevación del discurso, la solución no estriba, desde luego, en desecharlas, sino en disimularlas. Es la misma potencia de engaño de la figura —del arte misma— la que ofrece, pues, la salida.
Con todo, la fórmula de Pseudo-Longino no es simple. Aparentemente, habla de una virtud de auto-encubrimiento de la figura misma. Poco más adelante, esta suposición pareciera ser confirmada con la reiterada alusión al juramento de Demóstenes, donde el orador encubre (ἀπέκρυψε) la figura por obra de su propia luz (τῷ φωτὶ αὐτῷ.). Sin embargo, esta es una prestada luz: no procede de la figura, sino, por así decir, del *espíritu* que la anima: precisamente la sublimidad y el patetismo son un antídoto y un auxilio maravilloso contra la sospecha debida al empleo de las figuras, disimulando su carácter artificioso.

[130] Sc. de la figura.

cio y las mantienen, por así decir, cubiertas bajo un velo.

XVIII 1 ¿Y qué diremos de las preguntas y de las cuestiones litigiosas? ¿No sucede acaso que las imágenes peculiares de estas figuras hacen mucho más fuertes y vigorosos los discursos?[131] "Decidme: ¿es que queréis andar de un lado para otro preguntándoos mutuamente: qué se cuenta de nuevo? ¿Hay una novedad mayor que el hecho de que un macedonio esté conquistando Grecia con la guerra? ¿Está muerto Filipo? No, por Zeus, sólo está enfermo. ¿Qué diferencia hay? Pues aunque él sufra una desgracia, vosotros crearéis enseguida otro Filipo"[132]. Y también: "Navegaremos hacia Macedonia", dice, "pero ¿dónde desembarcaremos?, preguntará alguno. Será la guerra misma la que revele los puntos débiles de Filipo"[133]. El asunto, enunciado sencillamente, habría sido de lo más lánguido. Pero el tono inspirado y el rápido juego de preguntas y respuestas y el modo en que se responde a sí mismo como si fuera otro, no sólo han hecho más sublime el discurso gracias al uso de una figura, sino también más convincente. 2 Los pasajes patéticos arrebatan más cuando parece que el que habla no lo ha premeditado, sino que lo ha generado la oportunidad, y el preguntarse y responderse a sí mismo reproduce la espontaneidad de la pasión. Pues casi al igual que quien se inflama de improviso al ser interrogado por otro y replica con vigor y con la verdad

[131] Las preguntas retóricas prestan a lo dicho una tensión más eficaz e impetuosa: pertenecen, por lo tanto, a la cualidad patética del discurso.
[132] Demóstenes, *Filípicas* I 10; como en otras ocasiones, el anónimo cita con algunas diferencias respecto del texto original.
[133] Ibíd.

misma, así la figura de preguntas y respuestas convence al oyente, haciéndolo creer falsamente que aquel lenguaje tan estudiado es el fruto de la improvisación y se dice como tal[134]. Además, (pues se considera este pasaje de Heródoto como uno de los más sublimes), si así...[135]

(*laguna*)

XIX[136] 1 ...Las palabras se precipitan desligadas y parecen derramarse, como anticipándose al mismo que las dice. "Y entrechocando los escudos", dice Jenofonte, "ellos golpeaban, luchaban, mataban, morían"[137]. 2 También el pasaje relativo a Euríloco:

> Cruzamos, como ordenaste, por un bosque de encinas, ilustre Odiseo;
> al fondo de un valle vimos un palacio bellamente construido[138].

Estas expresiones desconectadas, mas no por eso menos rápidas, producen la impresión de una inquietud que a la vez dificulta y hace avanzar. Esto el poeta lo ha conseguido por medio del asíndeton.

[134] El pasaje es interesante en lo que respecta al empleo del concepto de *μίμησις* en una de las acepciones —entre las heredadas, coincidente con una de las más habituales— que administra Pseudo-Longino. En todo caso, la regla que enuncia este es la misma que ya hemos dicho preside todo el examen de los recursos artísticos que están al servicio de la producción de lo sublime: *el arte debe eclipsarse a sí mismo en la apariencia de naturalidad*, principio que, enunciado primeramente a propósito de las figuras en el capítulo que precede, encontrará su formulación expresa en el capítulo XXII.
[135] Una nueva laguna de dos folios interrumpe el texto. No está claro a qué pasaje de Heródoto alude Pseudo-Longino; se supone que podría ser VII 21.
[136] El capítulo ha sufrido una gran mutilación.
[137] Jenofonte, *Helénicas* IV 3, 19.
[138] *Odisea* X 251-252. Es Euríloco el que habla. El pasaje era un *locus communis* para ilustrar el asíndeton.

XX 1 La reunión de figuras en un mismo pasaje suele también tener un poderoso efecto de movilidad, como cuando dos o tres de ellas se combinan en una suerte de cooperativa y contribuyen así a lograr fuerza, persuasión y belleza, como hacen en el discurso *Contra Midias* los asíndeton asociados a las anáforas y a las descripciones animadas: "Hay muchas cosas que podría hacer el agresor, algunas de las cuales el que las sufre no sería capaz de contárselas a otro: por su actitud, por su mirada, por su voz"[139]. 2 Después, para que el discurso no se detenga en las mismas cosas (pues en la monotonía se expresa la tranquilidad, mientras que en el desorden la pasión, ya que esta es un movimiento y una convulsión del alma), inmediatamente acude a nuevos asíndeton y repeticiones: "por su actitud, por su mirada, por su voz, cuando ultraja, cuando actúa como enemigo, cuando golpea con los puños, cuando abofetea"[140]. Con esto el orador actúa exactamente como el agresor: con golpes continuos va golpeando la mente de los jueces. 3 Después, como una tempestad, procede a un nuevo ataque: "cuando golpea con los puños, cuando abofetea", dice, "he aquí lo que trastorna, he aquí lo que pone fuera de sí a hombres que no están habituados a ser ultrajados. Nadie, contando estas cosas, sería capaz de reproducir lo terrible de ello"[141]. Así conserva siempre la naturaleza de las anáforas y asíndeton por medio de un cambio continuo, de modo que para él el orden parece desordenado y el desorden, a su vez, contiene un cierto orden.

[139] Demóstenes, *Contra Midias* 72.
[140] Ibíd. Aquí seguimos la edición de Russell.
[141] Ibíd.

XXI 1 Pues bien, coloca las partículas, si quieres, como hacen los seguidores de Isócrates[142]: "Y ciertamente no hay que olvidar tampoco que el agresor podría hacer muchas cosas, en primer lugar con su actitud, después con la mirada y finalmente con la voz misma". Si continúas parafraseando así lo que sigue, te darás cuenta de que el ímpetu y la aspereza de la pasión, si lo aplanas todo hasta la lisura con partículas, pierden su fuerza e inmediatamente se apagan. 2 Del mismo modo que si uno amarra los miembros de los corredores se les priva de su velocidad, así la pasión se resiste a ser obstaculizada por partículas y otras adiciones: pierde, en efecto, la libertad de su curso y el proyectarse como desde una catapulta.

XXII. 1 En la misma clase hay que poner el hipérbaton. Consiste en un orden que se desvía de la secuencia normal de las expresiones y pensamientos, y en él se da, por así decir, el carácter más verdadero de la pasión vehemente. Pues, en realidad, quienes están poseídos por la cólera o el miedo, o bajo el imperio de la indignación o de los celos o de cualquier otra (pues las pasiones son muchas y hasta innumerables, y nadie sería capaz de contarlas), a cada momento pierden el hilo y cambian de objetivo, saltan a menudo de un tema a otro, intercalando paréntesis de manera ilógica, y después nuevamente vuelven al punto de partida y se mueven de aquí para allá, dominados por una continua agitación como por un viento caprichoso, y así alteran en cambio incesante y de mil maneras las expresiones y los pensamientos y su orden y com-

[142] En la escuela de Isócrates militaron Teopompo, Iseo, Teodectes e Hipérides, entre otros.

binación naturales. Asimismo, en los mejores escritores, por medio de los hipérbatos, la imitación se acerca a las obras de la naturaleza. Y es que el arte es perfecto cuando parece ser naturaleza, y la naturaleza, a su vez, alcanza su logro cuando encierra en sí imperceptiblemente el arte[143]. Como habla Dionisio el Focense en la obra de Heródoto: "Sobre el filo de una navaja está nuestra suerte, varones de Jonia, ser libres o esclavos, o más aun, esclavos fugitivos. Ahora, si estáis dispuestos a soportar penalidades, habréis de sufrir dolor, pero luego seréis capaces de vencer a los enemigos"[144]. 2 En esto el orden natural era: "Varones de Jonia, ahora es el momento de soportar penalidades, pues sobre el filo de una navaja está nuestra suerte". Pero él ha transpuesto "varones de Jonia": así ha introducido repentinamente el objeto de temor, como si no tuviera prisa alguna, ante el peligro inminente, de dirigirse primero a sus oyentes. Además, invierte el orden de las ideas, pues antes de hablar de lo que hay que sufrir (este es, en efecto, el fin de su exhortación) les expone ante todo la causa por la que hay que sufrir, diciendo: "sobre el filo de una navaja está nuestra suerte", de modo que no parece hablar llevado por la deliberación, sino por la urgente necesidad. 3 Tucídides es aun más hábil para separar con hipérbatos ideas que

[143] Esta, después de la ya consignada en el capítulo XVII 1, es la segunda enunciación del principio que regula el vínculo esencial de arte y naturaleza en lo sublime, que añade a la anterior el rasgo especialmente destacable de determinar ese vínculo con el concepto de mimesis. Si se atiende a lo que desarrolla el anónimo a lo largo del capítulo, se observará que la *φύσις* en cuestión es la naturaleza anímica del ser humano en la riqueza y movimiento de sus pasiones. Esta ha de considerarse, pues, como una de las acepciones fundamentales del término y, de hecho, la más relevante con respecto a la sublimidad.
Sobre la noción de mimesis, cf. también XVIII 2 y XLIII 5.

[144] Heródoto VI 11.

por su naturaleza van siempre unidas y son inseparables. Demóstenes no es tan audaz como aquel, pero es el más insaciable en el empleo de esta figura, y con el hipérbaton patentiza el dramatismo y, por Zeus, la improvisación, e incluso arrastra a los oyentes al peligro de un gran hipérbaton[145]. 4 A menudo deja en suspenso el pensamiento con el que había comenzado e introduce, como en un orden extraño e inconveniente, una idea tras otra venidas de no se sabe dónde, haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso, y le obliga a compartir con agonía el mismo peligro que el del orador[146]; entonces, inesperadamente, luego de una larga demora, concluye al fin en el momento oportuno aquello tanto tiempo esperado, y así conmueve mucho más con la audacia y la temeridad de los hipérbatos. Pero ahorrémonos los ejemplos, por ser demasiado numerosos.

XXIII 1 También las figuras llamadas políptoton, acumulación, variación y clímax son, como tú sabes, muy apropiadas para el debate oratorio, y contribuyen al ornamento y a todo lo que es sublime y patético. Pero ¿cómo los cambios

[145] Se sugiere aquí lo que podríamos llamar una comprensión *analógica* de la mimesis literaria, que no consiste simplemente en la reproducción de un determinado tema o modelo, sino en la construcción del discurso en conformidad con el *modo* en que lo tratado acontece: así, en la presentación del peligro como riesgo de la *débacle* del discurso. Esta comprensión analógica puede considerarse como uno de los rasgos más originales de la concepción de Pseudo-Longino, y precisamente en lo que toca al principio fundamental de la teoría antigua del arte. Su matriz está en lo que cabría denominar el *principio del dramatismo* (el estar en la emoción que corresponde a la acción imitada), que preside toda la explicación de las figuras, y que lleva al autor a entender que este no se alcanza únicamente a través de los rendimientos referenciales de la diégesis, sino, en el grado máximo, a través de la propia *performance* discursiva. No se desatienda el dilatado periodo (que ocupa todo el parágrafo 4) en que Pseudo-Longino arguye y a la vez demuestra con su propio ejemplo esta idea.

[146] Una observación similar se lee en X 6, a propósito de la forzada unión de las preposiciones *ὑπό* y *ἐκ* en Homero, que expresa el peligro mediante la tortura de las palabras.

de casos, tiempos, personas, números y géneros proporcionan a veces tal variedad y vivacidad a las exposiciones? 2 Respecto del número, yo digo que producen ornamento no sólo aquellos que son singulares según la forma pero que si se los examina se halla que son plurales por su sentido:

> Repentinamente, (dice), una inmensa muchedumbre
> esparcidos por la costa gritaron: el atún[147],

sino que es aun más digno notar que el plural, a veces, suena más grandioso por la multiplicidad misma del número. 3 Como los versos de Sófocles sobre Edipo:

> Ay bodas, bodas,
> nos engendrasteis y después de engendrarnos
> hicisteis brotar otra vez la misma simiente y disteis a conocer
> a padres, hermanos, hijos, sangre de una misma familia,
> esposas, mujeres, madres y todos
> los hechos más vergonzosos que se dan entre los hombres[148].

Todas estas cosas tienen un solo nombre: Edipo; y del otro lado: Yocasta. Pero derramándose el número en el plural, se multiplican también las desgracias. Como el uso del plural en aquel famoso verso:

> Partieron Héctores y Sarpedones[149],

y el pasaje de Platón sobre los atenienses, que ya hemos

[147] Se desconoce al autor.
[148] Sófocles, *Edipo Rey* 1403-1408.
[149] Tampoco se ha podido identificar al autor de esta línea.

citado en otra parte: 4 "Ni Pélopes, ni Cadmos, ni Egiptos, ni Dánaos, ni otros muchos por naturaleza bárbaros viven junto a nosotros, sino auténticos griegos, no mezclados con bárbaros, habitamos nuestro país"[150], y lo que sigue. Pues por naturaleza los hechos suenan más solemnes cuando los nombres se acumulan así, en masa. Pero es preciso reservar este procedimiento sólo a aquellos casos en que el argumento admite esa amplificación, redundancia, hipérbole o pasión, pues colgar campanillas por todas partes sería demasiado sofisticado.

XXIV 1 También lo opuesto, es decir, reducir los plurales a singulares, contribuye mucho a la sublimidad. "Después, todo el Peloponeso se dividió", dice[151]. "Cuando Frínico puso en escena *La toma de Mileto*, el teatro rompió en llanto"[152]. Reducir partes separadas a una unidad confiere más cuerpo al número. 2 Yo creo que la razón del ornamento en ambos casos es la misma: cuando las palabras son singulares, transformarlas en plural produce el efecto de una pasión inesperada; cuando son plurales, concentrar varias cosas en una unidad armoniosa, por esta transformación en su contrario, produce un efecto de sorpresa.

XXV 1 Si introduces hechos pasados como si estuvieran ocurriendo ante nosotros, haces que el pasaje ya no sea una narración, sino una acción vívida. "Alguien que estaba caído", dice Jenofonte, "bajo el caballo de Ciro, y era piso-

[150] Platón, *Menexeno* 245d.
[151] Demóstenes, *Por la corona* 18.
[152] Heródoto VI 21. Frínico fue uno de los primeros tragediógrafos de Atenas. La obra referida hablaba de la toma de la ciudad aliada podo después de 494.

teado, hiere con su espada al caballo en el vientre; este se encabrita y arroja a Ciro, quien cae"[153]. Así hace Tucídides la mayoría de las veces.

XXVI 1 Igualmente dramático es el cambio de personas, y muchas veces produce en el oyente la impresión de estar en medio de los peligros:

> Dirías que incansables e indómitos
> se enfrentaban en la batalla: con tanto vigor luchaban[154].

Y Arato:

> En este mes no te dejes rodear por el mar[155].

2 Y Heródoto, casi del mismo modo: "Desde la ciudad de Elefantina remontarás el río y entonces desembocarás en una planicie; cuando hayas atravesado este lugar y hayas tomado otro barco, navegarás durante dos días y luego llegarás a una gran ciudad que se llama Méroe"[156]. ¿Ves, amigo mío, cómo él aferra tu alma y la conduce por aquellos lugares, transformando el oír en contemplar? Todos estos pasajes en que se refiere directamente a las personas sitúan al oyente en las acciones mismas. 3 Y cuando no te diriges a todos, sino a uno solo:

> No podrías distinguir con cuál de los dos combatía el Tidida[157],

[153] Jenofonte, *Ciropedia* VII 1, 37.
[154] *Ilíada* XV 697-698.
[155] Arato, *Fenómenos* 287.
[156] Heródoto II 29; el texto ha sido muy abreviado por el anónimo.
[157] *Ilíada* V 85.

lograrás que él esté más emocionado y a la vez más atento y más interesado en la acción, estimulado por las palabras que le son personalmente dirigidas.

XXVII 1 Sucede alguna vez que el escritor, mientras habla de un personaje, da un viraje repentino y se transforma en ese personaje, y semejante figura es una explosión de pasión:

> Héctor, con un gran grito, exhortaba a los troyanos
> a atacar las naves y abandonar los ensangrentados despojos:
> "a quien yo vea deteniéndose voluntariamente lejos de las naves,
> al punto le daré yo muerte"[158].

Como convenía, aquí el poeta se reservó la parte narrativa, pero repentinamente atribuye la severa amenaza al airado jefe. Pues habría resultado frío si hubiera agregado: "Héctor decía esto y aquello". Así, el cambio de construcción se ha anticipado de repente al que hacía el cambio. 2 Por eso también el uso de esta figura resulta útil cuando el momento es tan crítico que no permite al escritor demorarse, sino que le impone pasar inmediatamente de un personaje a otro, como por ejemplo en Hecateo[159]: "Ceix, impresionado por la gravedad de la situación, mandó a los Heráclidas y a sus descendientes abandonar inmediatamente el país: 'no soy capaz de defenderos; por lo tanto, para que no perezcáis y yo no sufra daño, emigrad a otro pueblo'". 3 Demóstenes, por su parte, con un procedimiento algo distinto, ha hecho que el cambio

[158] *Ilíada* XV 346-349.
[159] Hecateo de Mileto (*circa* 500 a. C.), geógrafo e historiador, precedió a Heródoto; cf. *FGrHist* 1 F 30.

de personas sea apasionado y vivaz, hablando contra Aristogitón: "¿Es que no se encontrará nadie entre vosotros", dice, "que sienta odio e ira por la violencia que se ha permitido este infame y desvergonzado?, quien, tú, el más detestable de todos, cuando se te privó de la posibilidad de hablar, no con cadenas o puertas que podrían abrirse..."[160]. Dejando incompleta la idea cambia bruscamente y, llevado por la indignación, llega casi a dividir una misma palabra entre dos personas: "quien, tú, el más detestable". Después, desviando el discurso de Aristogitón y dando la apariencia de abandonarlo, vuelve contra él con una pasión aun más fuerte. No de otro modo hace Penélope:

> Heraldo, ¿por qué te enviaron los nobles pretendientes?
> ¿Para decir a las esclavas del divino Odiseo
> que interrumpan su trabajo y les preparen el banquete?
> Ojalá no me pretendieran ni se reunieran más aquí,
> y celebraran ahora el último de sus banquetes.
> Vosotros que a menudo reuniéndoos roéis mis bienes
> ...¿de vuestros padres
> no habéis oído antes, cuando erais niños,
> qué clase de hombre era Odiseo?[161]

XXVIII 1 Que la perífrasis contribuye a la sublimidad, nadie, creo yo, lo pondría en duda. Pues así como en la música, por medio de los llamados acordes, el sonido dominante termina por ser más placentero, del mismo modo la perífrasis a menudo se encuentra en consonancia con la expresión propia y enriquece en gran medida la belleza armoniosa, sobre todo cuando no contiene nada ampuloso ni disonante, sino que está agradablemente combinada. 2 Platón nos da una prueba apropiada al inicio de su *Epitafio*: "De hecho, estos han recibido de parte nuestra lo que merecían: después de haberlo obtenido, continúan el camino fijado por el destino, acompañados todos conjuntamente por la ciudad, y cada uno en particular por sus parientes"[162]. A la muerte la llama "camino fijado por el destino", y a la obtención de honores tradicionales "cortejo público de parte de la patria". Con esto ¿no ha hecho más digno el pensamiento, con mesura? ¿No ha tomado una expresión simple y la ha transformado en melodía, al derramar en ella cual armonía la melodía de la perífrasis? 3 Y Jenofonte: "Estimáis que el esfuerzo es la guía para una vida placentera; lo habéis guardado en vuestra alma como el don más bello y honorable para un guerrero entre todos: más que todas las otras cosas os alegra ser alabados"[163]. En vez de "os gusta el esfuerzo" ha dicho: "estimáis que el esfuerzo es la guía para una vida placentera" y ha desarrollado el resto de modo similar, logrando infundir al elogio una idea de grandeza. 4 Y aquel pasaje inimitable de Heródoto: "A aquellos escitas que habían saqueado su templo, la diosa les mandó una enfermedad femenina"[164].

XXIX 1 La perífrasis, sin embargo, es una cosa más riesgosa que las demás si no se la usa con cierta mesura, pues enseguida se debilita y huele a trivialidad y pesadez. Por eso también se burlan de Platón (siempre hábil en esta figura,

[160] Demóstenes, *Contra Aristogitón* 27.
[161] *Odisea* IV 681-689.
[162] Platón, *Menexeno* 236d.
[163] Jenofonte, *Ciropedia* I 5, 12.
[164] Heródoto, I 105. La cita ha sido abreviada.

pero alguna vez inoportuno), cuando dice en las *Leyes*: "No hay que permitir que se establezca en la ciudad riqueza de plata o de oro"[165], pues dicen que si él hubiera querido prohibir la posesión de ganado, habría hablado ciertamente de riqueza ovina o bovina. 2 Pero sobre las figuras que contribuyen a la sublimidad, basta con lo que hemos dicho en este paréntesis, querido Terenciano. En efecto, todas ellas apuntan a hacer más patético y vehemente el lenguaje, y es que la pasión tiene tanta parte en lo sublime como la pintura de caracteres en lo placentero[166].

XXX 1 Pero puesto que el pensamiento y la elocución[167] en el discurso la mayoría de las veces se complementan recíprocamente, veamos si queda aún algo que decir en esta parte respecto de la elocución. Que la elección de nombres apropiados y grandiosos atrae maravillosamente al auditorio y lo encanta; que esta es la principal preocupación de oradores y escritores, porque ella misma da grandeza, belleza, pátina, gravedad, vigor y fuerza, y también presta un cierto brillo a la expresión, similar a la de las estatuas más bellas, e insufla en los hechos algo así como un alma dotada de voz; todo esto es inútil explicarlo, creo, a quien es un entendido en esto. Los bellos nombres son en verdad la luz propia del pensamiento. 2 Sin embargo, su majestuosidad no es ventajosa en toda ocasión, porque aplicar un lenguaje grandioso y solemne a cosas de poca monta sería como colocar una gran máscara trágica en el rostro de un niño pequeño. Mientras en poesía y en...[168]

(*laguna*)[169]

XXXI 1 Riquísimo y fecundo es el verso de Anacreonte: "Ya no me preocupo de la [yegua] de Tracia"[170]. Asimismo es elogiable también aquella expresión de Teopompo[171], y por su analogía me parece muy rica en significado (aunque Cecilio la critica, no sé por qué): "Filipo tiene el maravilloso poder", dice, "de tragarse los asuntos". Y, en efecto, a veces la expresión vulgar es mucho más reveladora que una locución ornamentada; al punto se la reconoce a partir de la vida común, y lo habitual es inmediatamente más convincente. Por eso, tratándose de uno que pacientemente y como con placer tolera ultrajes y ofensas por su ambición, la expresión "tragarse los asuntos" resulta sumamente vívida. 2 Lo mismo sucede en los pasajes de Heródoto: "Cleomenes", dice, "en un ataque de locura, cortó en pedazos con un puñal sus propias carnes, hasta que, todo cortado, pereció". Y: "Pites combatió en la nave hasta quedar completamente despedazado"[172]. Estas frases están cerca de la vulgaridad, pero se salvan de ser vulgares por su potencia expresiva.

---

165 Platón, *Leyes* VII 801b.

166 En este punto cierra Pseudo-Longino su exposición de las figuras, sellando el sentido fundamental que les asigna en cuanto al logro de la sublimidad. Se recordará lo dicho en IX 15: el escritor que ha descollado en la producción de lo sublime, llegado su ocaso, todavía refulge en el "cuadro de costumbres", ordenado, como aquí se dice, no a la vehemente emoción, sino al goce plácido.

167 La *φράσις*.

168 La palabra que sigue podría ser "historia".

169 Faltan cuatro folios en P.

170 Anacreonte de Teos (s. VI a. C.) es uno de los grandes líricos de la Grecia antigua. El pasaje citado es el fr. 98 Diehl. Para la adición de "yegua", adoptamos la reconstitución de Bergk que es seguida por Lebègue.

171 Teopompo de Quíos (nacido hacia 380 a. C.) fue un historiador de la escuela isocrática; escribió sobre Filipo (*FGrHist* 115 F 262).

172 Heródoto, VI 75 y VII 181.

XXXII 1 En cuanto al número y [...][173] de metáforas, Cecilio parece concordar con quienes proponen como regla el uso de dos o a lo más tres en un mismo argumento. Demóstenes es la norma también en esto. La ocasión propicia para su empleo se da cuando la pasión se desata como un torrente y arrastra consigo una plétora de ellas, por así decir, necesariamente. 2 "Estos hombres", dice, "inmundos y aduladores, cada uno de los cuales ha mutilado su patria y ha brindado su libertad primero a Filipo y ahora a Alejandro; estos que miden su felicidad por su vientre y pasiones vergonzosas, y que han destruido la felicidad y la ausencia de despotismo, que eran las normas y los cánones de todo lo que era bueno para los griegos de antaño".[174] Aquí la indignación del orador contra los traidores disimula la abundancia de los tropos. 3 Por eso Aristóteles y Teofrasto sostienen que expresiones como: "por decirlo así" y "en cierto modo" y "si se puede hablar de esta manera" y "si hay que ocupar una expresión arriesgada" dulcifican las metáforas audaces, pues la excusa mitiga lo que es audaz[175]. 4 Yo admito esto, pero afirmo que, como dije al hablar de las figuras, una pasión oportuna y vehemente y una genuina sublimidad son los apropiados antídotos para la abundancia y la osadía de las metáforas[176], pues estas cosas, por su naturaleza, arrastran y empujan todo lo demás con el ímpetu de su movimiento, y

[173] Falta una palabra. Lebègue supone "acumulación".
[174] Demóstenes, *Por la corona* 296.
[175] Aristóteles, fr. 131 Rose. Cf. *Retórica* 1408b 2. La misma regla de raíz peripatética se encuentra en Demetrio, *Sobre el estilo* 80.
[176] Cf. lo ya dicho en el capítulo XVII 2.

sobre todo exigen como algo absolutamente necesario las comparaciones, y no permiten que el auditor examine su número, por el entusiasmo que comparte con el que habla. 5 Sea como sea, en la exposición de lugares comunes y en las descripciones, nada hay tan expresivo como la sucesión de tropos acumulados. Por ese medio, Jenofonte dibuja espléndidamente la anatomía del cuerpo humano[177], y Platón de modo aun más divino. Este llama acrópolis a la cabeza; el cuello es un istmo construido entre aquella y el pecho, sostenido por las vértebras, dice, como por goznes; el placer es para los hombres el anzuelo del mal y la lengua la piedra de toque del gusto; el corazón es un nudo de venas y la fuente de la sangre que circula impetuosamente y está colocado en el puesto de guardia. Llama senderos a las vías divergentes de los poros. "Los dioses, ideando un medio para proteger los sobresaltos del corazón cuando presiente algún peligro o se excita con la ira, dado que se incendia", dice, "pusieron junto a él a los pulmones, blandos, exangües y que tienen en su interior concavidades, a modo de una almohada, para que cuando aquel bulla por la cólera no se haga daño, golpeándose contra una materia flexible". Y llama gineceo a la morada de los deseos, y a la de la cólera, androceo; el bazo es la esponja de los órganos internos, por lo que crece y se hincha al impregnarse con las secreciones. "A continuación", dice, "cubrieron todo con carne, poniéndola como defensa contra los agentes externos, a modo de fieltro"; llama a la sangre alimento de la carne. "Para su alimentación", dice, "surcaron el

[177] Jenofonte, *Memorabilia* I 4, 5.

cuerpo trazando canales como se hace en los jardines, para que, siendo el cuerpo un terreno recorrido por ríos, las fuentes de las venas corran como desde una fuente viva". Y cuando la muerte se acerca, dice que se desatan las amarras del alma, como las de una nave, y es dejada en libertad[178]. 6 Se siguen muchísimos ejemplos como estos y otros similares, pero los que hemos citado bastan para mostrar hasta qué punto las figuras son grandes por naturaleza, hasta qué punto las metáforas producen sublimidad y que los pasajes patéticos y descriptivos se complacen especialmente en ellas. 7 Pero es claro, aunque yo no hable de esto, que el uso de los tropos, al igual que todo lo que es bello en el lenguaje, conduce siempre a la desmesura. Por eso no son pocos los críticos que, sobre esto, se burlan de Platón, pues muchas veces, como presa de un furor báquico en su lenguaje, se abandona a metáforas duras y destempladas y a la pomposidad alegórica. "No es fácil comprender", dice, "que una ciudad deba mezclarse como una gran crátera, en la que el vino vertido, primero furioso y burbujeante, luego se convierta, castigado por otro dios sobrio que le hace partícipe de su bella compañía, en una bebida buena y moderada"[179]. Llamar al agua un "dios sobrio" y "castigo" a la mezcla es, dicen, cosa digna de un poeta, pero de uno no precisamente sobrio. 8 Analizando semejantes defectos, también Cecilio, en su obra sobre Lisias, se ha atrevido a juzgar a Lisias absolutamente superior a Platón, siendo presa de dos emociones arbitrarias: aunque

[178] Cf., para esta larga referencia, Platón, *Timeo* 65c-85e.
[179] Platón, *Leyes* 773c-d.

ama a Lisias más que a sí mismo, sin embargo odia a Platón más que lo que ama a Lisias. Pero, además de que se dejaba guiar por la animosidad, se basaba en premisas que no eran tan admitidas como él pensaba. Él prefiere al orador porque es intachable y puro, frente a Platón, que con frecuencia comete errores. Pero esto no es así, ni mucho menos.

XXXIII 1 Pues bien, tomemos un escritor que sea verdaderamente puro e irreprochable. ¿No es justo ahora examinar, sobre este mismo punto y en general, qué es mejor en los poemas y en los discursos, la grandeza con algunos yerros o la mera justeza de lo correcto, aunque enteramente sana y sin faltas?[180] Y además, por Zeus, ¿debe atribuirse, con justicia, la primacía en los discursos a la cantidad o a la cualidad de las virtudes? Estas son preguntas apropiadas respecto de lo sublime y que necesitan imperiosamente responderse. 2 Yo sé bien que las naturalezas superiores no están en absoluto privadas de defectos. La minuciosa precisión, efectivamente, corre el riesgo de ser mezquina, pero en los grandes talentos, como en las grandes fortunas, debe haber también una cierta negligencia. Probablemente es necesario que las naturalezas pequeñas o mediocres, al no correr riesgo alguno ni aspirar a las grandes cimas, generalmente se mantengan lejos de los errores y pasos

[180] Se suele caracterizar el trozo que se inicia aquí y concluye en el capítulo XXXVI como digresión o excurso sobre la gran literatura. Hay al menos dos razones para atribuir especial importancia al extenso pasaje: es, en su conjunto, una pieza central de credo clasicista; por otra parte, contiene —en el capítulo XXXV— la fundamentación filosófica de la doctrina del anónimo.
En cuanto a lo primero, toda la argumentación está sostenida por el valor de lo *grande*, adjudicado tanto a obras como a autores; estos últimos son elevados a la condición de héroes y semejantes a dioses. El objetivo de ataque de la polémica es nuevamente el programa literario helenístico, cuyo más alto exponente fue Calímaco.

en falso, mientras que los grandes están expuestos a caer en virtud de su propia grandeza. 3 No ignoro tampoco que naturalmente se prefiere juzgar las obras humanas por sus defectos, y que estos permanecen imborrables en el recuerdo, mientras que los logros son olvidados rápidamente. 4 Yo mismo he descubierto muchos defectos en Homero y en otros grandes, sin alegrarme en absoluto por ello, pero no los considero tanto faltas intencionadas contra la belleza cuanto más bien deslices causados por el azar y la negligencia propios del genio en un momento de distracción. Con todo, creo que las virtudes superiores son preferibles, en razón, al menos, de la grandeza de pensamiento que les es peculiar. Ciertamente Apolonio[181] es un poeta impecable en las *Argonáuticas* y también Teócrito[182] es felicísimo en la poesía bucólica, dejando de lado un pequeño número de pasajes extraños a su tema. Pero ¿no preferirías ser Homero más bien que Apolonio? 5 ¿Y qué?, ¿acaso Eratóstenes[183] en su *Erígone* (un pequeño poema del todo irreprochable) es tal vez un poeta más grande que Arquíloco, con el ímpetu de este, con su frecuente desorden, con su llama de inspiración divina incapaz de ser sometida a la disciplina de una ley? ¿Y qué?, ¿en la lírica preferirías ser Baquílides[184] más bien que Píndaro, y en la tragedia Ión de Quíos[185] más bien que Sófo-

[181] Apolonio de Rodas (s. III a. C.) fue director de la biblioteca de Alejandría después de Zenódoto.
[182] Teócrito de Siracusa fue contemporáneo de Apolonio.
[183] Eratóstenes de Cirene, sucesor de Apolonio, fue uno de los más grandes filólogos de la Antigüedad. Poeta y astrónomo, cantó en el poema inmediatamente citado la suerte de Erígone.
[184] Baquílides (s. V a. C.) fue tragediógrafo; no se conserva nada de sus obras.
[185] Ión de Quíos, contemporáneo de Demóstenes, es uno de los oradores sobresalientes de la retórica ateniense clásica. Integró el canon de los grandes tragediógrafos compuesto por los eruditos de Alejandría.

cles, por Zeus? Pues unos son impecables y en su lenguaje elegante todo está bien escrito, mientras que Píndaro y Sófocles hacen arder todo con su ímpetu, pero a menudo se extinguen de manera imprevista y caen del modo más desafortunado. Pero ¿quién en su sano juicio querría cambiar el solo *Edipo* por todas las obras de Ión juntas?

XXXIV 1 Si las excelencias se juzgaran por el número y no por su verdadero porte, entonces Hipérides superaría en mucho a Demóstenes. En efecto, es más rico en tonos y posee más virtudes, pero consigue casi siempre el segundo puesto, como el jugador del pentatlón que en cada juego deja el primer premio a los atletas profesionales, pero llega primero entre los aficionados. 2 Hipérides, además de imitar todas las cualidades de Demóstenes, a excepción de la composición, se ha apropiado abundantemente de las cualidades y gracias de Lisias: habla con simplicidad cuando hace falta y no todo seguido y uniformemente como Demóstenes; el retrato psicológico está condimentado con dulzura y simpleza[186]; son innumerables en él los rasgos de ingenio: un humorismo muy sutil, noble y hábil en la ironía, su sarcasmo no es grosero ni rudo, sino espontáneo como el de los famosos "áticos"; es hábil en la ridiculización: posee un abundante verbo cómico, un aguijón bien dirigido con su humor y, por decirlo así, un encanto inimitable en todas estas cosas. Además, posee una capacidad natural para conmover y está también excepcionalmente dotado en la narración profusa de mitos, y si se aparta del tema con un blando abandono, vuelve con una

[186] Seguimos la corrección de Russell.

fluidez magistral, como se ve por ejemplo cuando habla de Leto[187], de manera más bien poética, o en su *Discurso fúnebre*[188], de manera epidíctica como no sé si hay otro. 3 Demóstenes, en cambio, no domina el retrato psicológico, no habla con fluidez, carece totalmente de flexibilidad y de capacidad epidíctica, y en general le faltan todas las cualidades de las que hemos hablado. Cuando intenta ser cómico e ingenioso, no llega a provocar la risa sino que más bien es risible él mismo, y cuando se esfuerza por ser gracioso, se aleja entonces aun más de lograrlo. Si hubiera intentado escribir el pequeño discurso sobre Friné o el de Atenógenes[189], habría confirmado más aun la superioridad de Hipérides. 4 Pero, a mi parecer, las excelencias de este, aunque son numerosas, están privadas de grandeza, son inertes, propias de un "corazón sobrio", y no perturban la paz del auditorio (nadie, seguramente, siente temor leyendo a Hipérides); el otro[190], en cambio, saca de su grandeza natural las cualidades perfectas y las conduce a su cima: intensidad sublime, pasiones animadas, abundancia, agudeza, rapidez allí donde sea necesaria, vehemencia y fuerza oratorias inalcanzables para todos los demás; cuando, digo, ha concentrado en sí estos dones maravillosos como venidos de los dioses (pues no se los podría

[187] La leyenda de Leto aparece en el discurso *Delíaco*, que reivindicaba el derecho del pueblo ateniense al templo de Apolo en Delos (cf. frs. 67-75 Kenyon). En la Antigüedad valía como paradigma de oratoria sobre materias mitológicas.

[188] Discurso pronunciado en 322 en loor de los combatientes caídos en la guerra contra Macedonia.

[189] Friné fue una de las más célebres heteras de Grecia; Hipérides asumió su defensa con esta alocución. El primero de los discursos contra Atenógenes fue hallado en 1888 en Egipto. Cf. frs. 171-180 Kenyon.

[190] Sc. Demóstenes.

llamar humanos) mediante estas bellas cualidades que él posee, vence a todos incluso en aquellas que no posee, y, por decirlo así, aniquila y fulmina a los oradores de todos los tiempos. Se podría mantener los ojos abiertos ante un rayo que cae antes que permanecer impasible frente a la explosión de pasiones que se precipitan en él.

XXXV. 1 En cuanto a Platón, como he dicho, hay también otra diferencia. En efecto, no es sólo por la grandeza de las cualidades, sino también por su número por lo que Lisias es inferior a él, pero este lo sobrepasa en defectos aun más que lo que cede en virtudes. 2 ¿Qué tenían, pues, en la mira estos hombres semejantes a dioses, que tendían a lo más grande en literatura y despreciaban la exactitud cabal? Ante todo lo demás, esto[191]: que la naturaleza no nos ha determinado a nosotros, al hombre, como un viviente bajo e innoble, sino que nos ha traído a la vida y al mundo en su totalidad como a unos grandes juegos, para ser los espectadores de todo ello y los combatientes más ambiciosos; desde un principio hizo brotar en nuestras almas un anhelo invencible por todo lo que es siempre grande y por aquello que es más divino en relación a nosotros. 3 De ahí que ni aun el mundo entero baste para las contemplaciones y pensamientos de la condición humana, sino que los pensamientos transgreden a menudo los límites de lo que nos circunscribe, y si uno pudiera

[191] La respuesta de Pseudo-Longino a esta pregunta, presentada como una de muchas razones, pero a la cual evidentemente asigna una importancia fundamental, ofrece el esbozo de una *antropología de lo sublime*. En él se confirma la absoluta eminencia de lo sublime como experiencia estética y de las obras que lo encarnan y que suscitan tal efecto: ***lo sublime trae a manifestación la propia destinación humana.***

mirar en torno la vida, y ver cuán pletóricamente se despliega lo superior y grande y bello en todo, rápidamente reconocería para qué hemos nacido[192]. 4 De ahí viene, por Zeus, que, por una suerte de instinto natural, nuestra admiración no se dirige a los pequeños ríos, a pesar de su transparencia y utilidad, sino al Nilo, al Danubio o al Rin, y más aun al océano; tampoco la pequeña llama encendida por nosotros, que conserva la pureza de su resplandor, nos asombra más que los fuegos celestes, aunque a menudo se oscurezcan, ni la consideramos más digna de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones arrojan desde su abismo piedras y colinas enteras y que a veces echa a correr ríos de aquel fuego titánico que sólo conoce su propia ley[193]. 5 De todo esto, he aquí la conclusión: los hombres tienen al alcance de su mano lo que les es útil y necesario, pero es lo extraordinario lo que siempre admiran.

[192] En adición a lo dicho en la nota precedente, señalemos que todo el pasaje está dominado por el tema de lo grande. Este se convierte en la auténtica medida del ser humano, que ha nacido para la contemplación (*θεωρία*) y la acción combativa (*ἀγών*) —volvemos a encontrar aquí los dos motivos fundamentales del análisis de lo sublime, el pensamiento y la pasión— en el inmenso escenario de la naturaleza, y que experimenta esa determinación como un anhelo invencible (*ἄμαχον ἔρωτα*). En rigor, *lo sublime debe entenderse precisamente como este anhelo:* no tiene una adecuación objetiva, sino, en sentido propio, sólo una insistencia anímica. De ahí que la explicación de la sublimidad no pueda ser bien servida por la noción de *μίμησις*. Semejante anhelo lo es de trascendencia, y si por lo pronto encuentra los objetos que lo significan o lo evocan en entes y eventos magnos de la naturaleza, tiene en todo caso su correlato esencial y propio en lo divino. Pero este tampoco debe entenderse como un referente dado —la antropología de lo sublime no presupone, a su vez, una teología de lo sublime—, sino como la vocación divina que habita al ser humano.

[193] Se ha argüido que la concepción de la naturaleza que tiene el anónimo está fuertemente influida por el estoicismo contemporáneo; tanto J. H. Kühn como H. Lebègue suponen que el antecedente de Pseudo-Longino es el estoico Posidonio, y D. A. Russell remite a Séneca. Cuadra con ello la celebración de la grandeza y poderío de los fenómenos y eventos naturales (cf. también XXXVI 3) —, que se aparta sensiblemente del valor asignado al orden y la integrada armonía del todo. Ese mismo valor está en la base de la concepción de la naturaleza humana como orto de conmociones y afectos hiperbólicos.

XXXVI 1 En lo que concierne a los grandes talentos literarios, cuya grandeza no es incompatible con la necesidad y la utilidad, conviene comenzar con esta observación general: hombres de esta naturaleza, aunque están lejos de carecer de defectos, todos se elevan por sobre la condición mortal, y mientras las otras cualidades muestran que ellos son hombres, lo sublime los eleva cerca de la grandeza de ánimo de lo divino. Pues lo que carece de faltas está exento de reproches, pero es lo grande lo que despierta admiración. 2 ¿Y qué es preciso agregar a esto? Cada uno de estos famosos hombres a menudo compensa todos sus defectos con un solo rasgo de sublimidad y excelencia; y lo más importante: si se seleccionaran todos los errores de Homero, Demóstenes, Platón y de otros muy grandes y se los reuniera, se descubriría que son una minucia, qué digo, una parte mínima si se los compara con las excelencias acumuladas por estos héroes. De ahí que toda posteridad y todas las generaciones, a las que la envidia no puede acusar de demencia, les han atribuido con razón el premio de la victoria, que guardan intacto hasta hoy, y que verosímilmente conservarán

mientras el agua corra y los altos árboles florezcan[194].

3 A quien escribía[195] que el Coloso defectuoso no era superior al Doríforo de Policleto se le podría responder, entre muchas otras cosas, que en los productos del arte se admi-

[194] *Antología Palatina* 7 153, citado en Platón, *Fedro* 246c y Diógenes Laercio I 6, 89.

[195] No es claro a quién se refiere el anónimo.

ra la rigurosidad, en los de la naturaleza la grandeza; y es por naturaleza que el hombre posee la capacidad de hablar. Por otro lado, en las estatuas se busca la semejanza con el hombre, mientras que en el lenguaje, como he dicho, lo que supera lo humano. 4 Sin embargo (y con esto volvemos a la doctrina con que comenzamos nuestro tratado), dado que por lo general la corrección depende del arte[196], mientras que lo elevado, aunque no siempre en un mismo grado, depende del genio natural, conviene que en todo momento el arte venga en ayuda de la naturaleza, pues la reunión de ambas bien podría generar la perfección. Todas estas cosas era necesario decir para enjuiciar las cuestiones propuestas; que cada uno se complazca en lo que le guste.

XXXVII 1 De las metáforas (ya que debo retroceder), son vecinas las comparaciones y las ilustraciones, que no difieren más que en esto...[197]

(laguna)

XXXVIII 1 Expresiones de este tipo son [ridículas[198]]: "Si no lleváis el cerebro en los talones, pisoteándolo"[199]. Es preciso saber cuáles son los límites de cada una de estas expresiones, porque a menudo si se va demasiado lejos se destruye

[196] Se debe tener en cuenta que lo que se denomina "arte" aquí, tal como muestra el ejemplo y para efectos de la comparación, se refiere ante todo a la plástica, pero tiene en consideración también el sentido más general de *τέχνη*.
[197] El capítulo se ha perdido casi en su integridad: sólo se conservan dos líneas iniciales; la laguna, de dos folios, ha afectado también el comienzo del capítulo siguiente.
[198] Siguiendo la conjetura de Reiske, que adopta Lebègue en su traducción.
[199] Pseudo-Demóstenes, *Sobre Haloneso* 45.

la hipérbole, y las cosas que se tensan demasiado al final se relajan, y a veces se obtiene el efecto contrario. 2 Por ejemplo, Isócrates, no sé como, ha caído en un error propio de un niño en su obstinación por decirlo todo de modo exagerado. El tema de su *Panegírico* es mostrar que los beneficios de Atenas a Grecia superan a los de Esparta, y he aquí que en el exordio afirma: "Además, las palabras tienen el poder de volver pequeño lo que es grande y de conferir grandeza a lo que es pequeño, y de expresar de un modo nuevo argumentos antiguos, y de conferir antigüedad a lo que acaba de suceder"[200]. "Pues bien, Isócrates", podría decir alguien, "¿es que vas a cambiar de este modo los papeles de los espartanos y los atenienses?" Pues este elogio de las palabras es casi una exhortación y un preludio a los oyentes para no confiar en el orador. 3 Se podría aplicar a las hipérboles lo mismo que hemos dicho antes de las figuras: las mejores son las que ocultan que son hipérboles. Esto sucede cuando nacen bajo el impulso de una fuerte pasión y cuando están en consonancia con la grandeza de las circunstancias, como hace Tucídides al hablar de los muertos en Sicilia: "Los siracusanos", dice, "descendieron y degollaron sobre todo a los que estaban dentro del río, e inmediatamente el agua se enturbió, pero no menos la bebían así contaminada de sangre y lodo, y la mayoría de ellos estaban dispuestos a luchar por ella"[201]. Que la sangre y el lodo sean bebidos y que por ellos se luche, sólo lo hace creíble la gran intensidad de la pasión y la apremiante circunstan-

[200] Isócrates, *Panegírico* 8.
[201] Tucídides, VII 84, 5.

cia. 4 Y algo similar ocurre en el pasaje de Heródoto sobre los combatientes en las Termópilas: "Aquí", dice, "mientras se defendían con puñales cuantos aún los tenían, y con manos y dientes, hasta que los bárbaros los sepultaron [bajo sus dardos]"[202]. ¿Y cómo es posible, dirás, combatir con los dientes contra hombres armados, y qué significa ser sepultado bajo los dardos? Sin embargo, parece verosímil: pues no se tiene la impresión de que haya sido introducido para justificar la hipérbole, sino que la hipérbole surge lógicamente de la acción. 5 Y es que, como no me cansaré de repetirlo, toda osadía expresiva encuentra solución y panacea en las acciones y pasiones que lindan con el éxtasis. Por eso también lo cómico, a pesar de caer en lo increíble, resulta creíble por hacer reír:

> Poseía un trozo de tierra más pequeño que una carta [laconia][203].

Pues también la risa es una emoción basada en el placer[204]. 6 Las hipérboles, por otro lado, pueden tanto agrandar como empequeñecer, puesto que la exageración es común a ambas cosas; la sátira, en cierto modo, es la amplificación de los rasgos menudos.

[202] Heródoto, VII 225. Adoptamos la lectura de Manutius a partir de *codd. Herodoti.*
[203] Fragmento de un desconocido comediógrafo. Cf. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta* III, fr. 417-419. La adición es de Valckenaer.
[204] Esta referencia incidental a lo cómico es interesante, entre otras cosas, si se piensa en el contraste por inversión que se reconoce entre lo ridículo y lo sublime en la modernidad; baste recordar la ya citada sátira de Alexander Pope (v. nuestra nota a II 1) o la elaboración que propone Jean Paul en su *Vorschule der Ästhetik* (VI. Programa). Ciertamente el anónimo no discute el tema, pero está claro, a partir de diversos lugares de su escrito, que ha tomado en cuenta que el yerro en el propósito de la sublimidad deriva casi de suyo, o al menos muy frecuentemente, en la ridiculez. Esta peculiar vecindad puede ser fundamentada en un parentesco efectivo debido al carácter patético y subitáneo de ambas, sobre el cual llama la atención Pseudo-Longino.

XXXIX 1 Nos queda todavía, mi buen amigo, la quinta parte de las que contribuyen a lo sublime, tal como las presentamos al comienzo: la composición peculiar de las palabras. A esta he dedicado ya dos libros, en los que he expuesto mi teoría sobre el tema; ahora sólo quisiera añadir lo que es absolutamente esencial para el presente estudio: la armonía no sólo persuade y place naturalmente a los hombres, sino que es también un instrumento maravilloso de la grandeza y la pasión[205]. 2 Pues sucede que la flauta inspira ciertas emociones en los que la escuchan, los pone fuera de sí y los llena del delirio de los coribantes, y dándole al ritmo una cierta cadencia obliga a quien lo escucha a andar según el ritmo y conformarse a la melodía, "aunque no tenga sentido musical" en absoluto. Y, por Zeus, los sonidos de la cítara, que de suyo no significan nada, a menudo ejercen, como tú sabes, un admirable hechizo gracias a la modulación de los tonos, al recíproco acompañamiento y a la mezcla de los acordes. 3 (Pero estas cosas son figuraciones e imitaciones bastardas de la persuasión y no, como he dicho, operaciones auténticas de la naturaleza humana.) Pero ¿no pensamos que la composición, que es una armonía de las palabras innata en los hombres, que impresiona el alma misma y no sólo a los oídos,

[205] El concepto de la composición es primeramente referido por el anónimo a la noción musical de la *armonía,* siguiendo la usanza de retóricos y críticos antiguos. La aplicación de este concepto no equivale a una reducción del elemento fascinante de la literatura a la música. Esta, en cuanto arte, es rebajada por Pseudo-Longino a la condición de simulacro y mera imitación. El argumento insiste en el privilegio del lenguaje por sobre todos los otros medios de las artes, en razón de ser determinación de la naturaleza misma del ser humano. Esta naturalidad se debe, en todo caso, a la relación en que el lenguaje está con el pensamiento y la pasión. La exclusividad de la literatura en cuanto atañe a lo sublime queda firmemente establecida.

que pone en movimiento variados tipos de nombres, pensamientos, acciones, bellezas, melodías, todos elementos que nacen y radican en nosotros, y que con la combinación y variedad de los sonidos introducen en las almas del público la emoción presente del que habla, haciendo así que los que escuchan participen de ella, y que levanta por medio de la estructuración de las palabras un grandioso conjunto; no pensamos, decía, que con estos medios fascina y nos dispone siempre a la grandeza, a la dignidad, a lo sublime y a todo lo que esto abarca, dominando completamente nuestros pensamientos? Y aunque me repugna discutir un hecho tan universalmente reconocido (pues la experiencia es prueba suficiente), 4 parece sublime y en realidad admirable la reflexión que Demóstenes agrega a su decreto: "Este decreto hizo que el peligro que entonces amenazaba a la ciudad pasara como una nube"[206]. Su sonoridad se debe tanto al pensamiento como a la armonía. Toda la frase, en efecto, está dicha en ritmos dactílicos, que son los más nobles y grandiosos, por lo que forman también el metro heroico, que es el más bello que conocemos. [...][207]. Cambia el orden de las palabras, como tú quieras, por ejemplo: "Este decreto, como una nube, hizo que el peligro que entonces amenazaba a la ciudad pasara", o bien, por Zeus, elimina una sola sílaba: "hizo que pasara cual nube (ὡς νέφος)", y percibirás en qué medida la armonía está en consonancia con lo sublime. En efecto, la expresión "como una nube" (ὥσπερ νέφος) tiene el tiempo fuerte en

[206] Demóstenes, *Por la corona* 188.
[207] Probable laguna, indicada por Pearce.

el primer elemento largo y está medida en cuatro tiempos. Si suprimes una sola sílaba y dices "cual nube" (ὡς νέφος), al punto con esta síncopa rompes la grandeza. A la inversa, si le agregas una y dices: "hizo que pasara así como una nube" (ὡσπερεὶ νέφος), el significado es el mismo, pero la cadencia no es la misma, porque el alargamiento de los tiempos extremos relaja y debilita la concisión de lo sublime.

XL 1 En los discursos, como en los cuerpos, se consigue la grandeza sobre todo por la composición de los miembros: cada uno separado de los otros no tiene de suyo ningún valor, pero reunidos en un conjunto forman una estructura perfecta. Del mismo modo, las expresiones grandiosas, aisladas unas de otras y diseminadas por doquier, arrastran y dispersan también lo sublime, pero si forman un cuerpo en comunidad y se unen con los vínculos de la armonía, se hacen sonoras por el ciclo mismo del período. Casi se podría decir que, en los períodos, la grandeza se produce cuando cada parte se asocia a otra[208]. 2 Ya he mostrado suficientemente que muchos escritores y poetas que no son sublimes por naturaleza, e incluso sin grandeza, sólo usando palabras comunes y vulgares que no contienen nada excepcional, por el solo hecho de haberlas combinado bien y dispuesto armoniosamen-

[208] Los ejemplos del capítulo anterior —referidos a pasajes tomados como pequeñas totalidades armónicamente dispuestas— podrían inducir a pensar que el "todo" del que habla Pseudo-Longino no es necesaria ni regularmente la obra o la alocución en su integridad, sino el período individual que provoca el arrobamiento de lo sublime. Congeniaría con eso lo señalado desde el comienzo (I 4): lo sublime es subitáneo e inconmensurable, de manera que excede el marco del discurso en que se presenta, "eclipsándolo todo". La consideración con que se abre este capítulo contribuye a entender que Pseudo-Longino también tiene en mente la totalidad armoniosa del discurso sublime, que aquí es considerada desde la perspectiva de la integración de las partes.

te, han obtenido nobleza y distinción sin parecer vulgares. Entre muchos otros: Filisto[209], Aristófanes en algunos pasajes, y Eurípides en muchísimos. 3 Después de la muerte de sus hijos, dice Heracles:

> Estoy colmado ya de males y no tengo dónde poner más[210].

La frase es completamente vulgar, pero se convirtió en sublime por la conveniencia de la composición de palabras. Si las ordenas de otro modo, te darás cuenta de por qué Eurípides es poeta más por la composición que por el pensamiento. 4 Y cuando Dirce es arrastrada por el toro:

> al azar
> se volvía en derredor, y arrastraba consigo
> mujer, piedra y encina, en cambio continuo[211].

Aquí la idea también es noble, pero se hace más fuerte porque la armonía no se precipita ni es arrastrada como por rodillos, sino que las palabras se sostienen mutuamente, y apoyándose sobre los tiempos largos avanzan hacia una grandeza firme.

XLI 1 Nada disminuye tanto los pasajes sublimes como los ritmos entrecortados y trepidantes de las palabras, como por ejemplo los pirriquios, troqueos y dicoreos, que terminan en un perfecto ritmo de danza. Pues al punto toda cadencia excesiva parece rebuscada, mezquina y carente de todo patetismo, al ser superficial por su monotonía. 2 Pero hay aun algo peor: así como las cancioncillas distraen del tema a los auditores y los arrastran hacia ellas mismas, así también en los discursos las partes demasiado rítmicas no comunican a los oyentes la emoción de las palabras, sino sólo la del ritmo, de modo que a veces, previendo las terminaciones obligadas de las frases, marcan el compás con el pie a los oradores y les anticipan la cadencia, como en un coro. 3 Igualmente faltas de grandeza son las expresiones demasiado concentradas y divididas en sílabas breves y pequeñas, como clavijas hendidas unas junto a otras siguiendo las fisuras y los cortes de la madera.

XLII 1 También la excesiva concisión de la frase disminuye lo sublime, pues la grandeza se mutila cuando se la reduce a demasiada brevedad. Y por eso hay que entender ahora no lo debidamente sintético, sino lo absolutamente pequeño y desmenuzado, pues la síncopa mutila el pensamiento, pero la concisión conduce derecho al fin. 2 Y es claro que, a la inversa, los alargamientos inoportunos resultan sin vida.

XLIII 1 También la ordinariez de los términos ultraja terriblemente la grandeza. Así en Heródoto una tempestad está descrita maravillosamente en lo que se refiere a la idea, pero contiene algunas expresiones, por Zeus, demasiado vulgares para la dignidad del contenido, como tal vez esta: "el mar bullía", donde este "bullía" (ζεσάσης), por sonar mal, estropea lo sublime. Dice "el viento se agotó" y los náufragos, arrojados contra los restos, encontraron "un fin displa-

[209] Filisto de Siracusa (comienzos del s. IV a. C.) fue historiador de Sicilia. Referencias a él se encuentran en Polibio.
[210] Eurípides, *Heracles* 1245.
[211] Eurípides, fr. 221 Nauck, perteneciente a *Antíope*.

centero". "Agotarse" es una expresión baja por ser vulgar, y "displacentero" está fuera de lugar para un sufrimiento tan grande. 2 De modo similar también Teopompo, tras haber descrito prodigiosamente la expedición del rey de los persas contra Egipto, lo ha estropeado todo con algunas expresiones bajas: "¿Qué ciudad, qué pueblo del Asia no ha enviado embajadores al rey? ¿Qué producto de la tierra o qué objeto de arte, bello o caro, no le fue llevado como regalo? ¿No había muchos tapices suntuosos y mantos de lana fina (unos de púrpura, otros bordados, otros blancos) y muchas tiendas doradas provistas de todo lo necesario, y numerosas túnicas y lechos lujosos? Y, además, vasijas de plata y oro labrado, y copas y cráteras, de las cuales podías ver algunas incrustadas con gemas, otras rematadas cuidadosa y ricamente. Añádase a todo esto innumerables cantidades de armaduras, tanto griegas como bárbaras, un montón interminable de bestias de carga y de animales engrasados para los sacrificios, muchas fanegas de especias, y gran cantidad de odres y sacos, hojas de libros y todas las otras cosas de necesidad; y tantas carnes saladas de animales de todo tipo que formaban montones tan altos que los que venían de lejos pensaban que eran montes y colinas apoyados unos contra otros". 3 De lo sublime se precipita en lo más bajo, cuando debería haber hecho una amplificación en sentido contrario. Mezclando odres, especias y sacos con la descripción maravillosa de todos los preparativos, produce la imagen de una cocina. En efecto, si sobre aquellos ornamentos, en medio de las cráteras de oro e incrustadas de gemas, las vasijas de plata, las tiendas doradas y

las copas, uno agregara pequeños odres y sacos, produciría un espectáculo chocante. Del mismo modo, esos términos empleados inapropiadamente constituyen una vergüenza y auténticos estigmas para el estilo. 4 Habría sido fácil tratar sumariamente y en general aquellos montones de los que habla y tratar el resto de los preparativos con esta modificación, y decir: "camellos y una multitud de animales de carga transportaban todo lo que sirve al lujo y al placer de la mesa"; o decir: "montones de todo tipo de granos y todas las cosas que sirven para el arte culinario o los placeres de la mesa", o, si quería a toda costa darle un lugar aparte, decir: "todos los refinamientos propios de los banqueteros y de los cocineros". 5 Pues en los lugares sublimes no se debe descender a lo sórdido y de mal gusto, a no ser que nos veamos constreñidos a ello por alguna necesidad, sino que se debe conservar un lenguaje conveniente a las cosas, e imitar a la naturaleza que creó al hombre y que no colocó en medio del rostro las partes que conviene callar, ni tampoco aquellas que descargan el peso del cuerpo, sino que las ocultó como pudo y, como dice Jenofonte, desvió esos conductos lo más lejos posible para no degradar de ningún modo la belleza del ser viviente entero. 6 Pero no hay ninguna necesidad de enumerar una por una todas las cosas que producen mezquindad, pues ya hemos señalado lo que ennoblece y hace sublimes los discursos, y es evidente que sus contrarias, en la mayor parte de los casos, los harán bajos e indecentes.

XLIV 1 Queda por aclarar una cuestión que, conociendo tu afán de aprender, mi querido Terenciano, no dudaría

en agregar a mis reflexiones[212]. Hace poco me preguntaba un filósofo: "Me sorprende", dijo, "al igual que a muchos otros, cómo en nuestra época, donde hay naturalezas que poseen en grado sumo el arte de persuadir y que son aptos para los asuntos públicos, penetrantes y vivos, y sobre todo inclinados a los placeres de la literatura, no surjan, sin embargo, naturalezas sublimes y extraordinariamente grandes, salvo en raros casos. Tan grande es la pobreza literaria universal que acosa a nuestra generación. 2 ¿O, por Zeus", dijo, "deberemos creer aquello que se anda diciendo, que la democracia es la excelente nodriza de los grandes genios, y que, en general, sólo con ella han brillado y se han extinguido los hábiles en las letras? La libertad, se dice, es capaz de alimentar los pensamientos de las grandes naturalezas y de darles esperanzas, y a la vez de extender el espíritu de recíproca rivalidad y la ambición por el primer lugar. 3 Además, gracias a los premios propuestos en las repúblicas, las dotes intelectuales de los oradores se afilan y aguzan, por decirlo así, con el ejercicio, y, como es lógico, brillan en libertad como los asuntos de los que se ocupan. Nosotros los modernos, en cambio", dijo, "parece que nos hemos habituado desde el aprendizaje de la infancia a una esclavitud legal; desde nuestros más tiernos

[212] El capítulo final es un excurso sobre las causas de la decadencia de la oratoria en el presente, a partir de la evocación que Pseudo-Longino hace de la reciente plática con un filósofo. A pesar de su función de apéndice o apostilla, el último capítulo conservado subraya un punto que es importante para la comprensión del alcance teórico de la obra en su conjunto. Su tema —común a Séneca, Petronio, Tácito y Quintiliano, y bastante en boga en los siglos I y II d. C— es uno de los apoyos que los comentaristas alegan para aventurar el tiempo de florecimiento del autor hacia el siglo I d. C., bajo el imperio de Calígula. Desde el punto de vista de la doctrina del anónimo, se inscribe en una línea de reflexión sobre el supremo valor literario, que recorre el tratado entero y para la cual el "gran arte" tiene el carácter de lo pretérito y paradigmático.

pensamientos hemos sido como envueltos en las mismas costumbres y en los mismos hábitos; no hemos degustado de la fuente bella y fecunda de la literatura; a la libertad", dijo, "me refiero; por lo que terminamos por no ser otra cosa que grandiosos aduladores". 4 Es por esto por lo que decía que mientras los servidores pueden participar de todas las demás habilidades, ningún esclavo puede llegar a ser orador. Al punto, en efecto, aflora el sentimiento de la falta de libertad de hablar y de ser un prisionero acostumbrado a los golpes. 5 Como dice Homero: "El día de la esclavitud quita la mitad de nuestra virtud"[213]. "Entonces", continuó aquel, "si lo que escucho es digno de crédito, así como las cajas en que se cría a los pigmeos llamados enanos no sólo impiden el crecimiento de lo que ahí está encerrado, sino que también dañan sus miembros por los lazos que los rodean, de modo similar podríamos decir que toda esclavitud, aunque sea la más justa, es la caja y la prisión común del alma". 6 Pero yo le respondí: "Es muy fácil, querido mío, y propio del hombre, criticar siempre el presente, pero piensa que tal vez no sea esa paz universal la que corrompe a las grandes naturalezas, sino más bien esta guerra interminable que tiene dominados nuestros deseos y, por Zeus, esas pasiones que acechan nuestra vida presente y que la devastan completamente. Pues el afán de riquezas, cuya búsqueda insaciable nos tiene enfermos hoy a todos, y el amor al placer nos hacen esclavos, más aun, arrastran al abismo, se podría decir, nuestras vidas y todo lo que estas llevan. El amor al dinero es una enfermedad que

[213] *Odisea* XVII 322-323.

envilece, y el amor al placer es lo más innoble. **7** Si me pongo a reflexionar, no logro explicarme cómo es posible que nosotros, que apreciamos tanto la riqueza ilimitada y, para hablar con más verdad, que la hemos divinizado, no recibamos en nuestras almas los males de la misma naturaleza que la acompañan. A una riqueza desmesurada y desenfrenada la acompaña de cerca, según dicen, y marcha a igual paso, la fastuosidad, y a medida que aquella abre las entradas de las ciudades y de las casas, esta entra también y se instala junto a ella. Con el tiempo estas hacen su nido en la vida de los hombres, como dicen los sabios, y rápidamente se vuelven capaces de reproducirse y engendran la vanidad, la soberbia, la molicie, hijos que no son bastardos, sino legítimos suyos. Y si después se deja que estos descendientes de la riqueza lleguen a la edad adulta, pronto engendran en las almas tiranos despiadados: insolencia, ilegalidad y desvergüenza. **8** Es inevitable que esto suceda así, que los hombres no eleven ya su mirada a lo alto, que no les importe ya la buena reputación, sino que en el círculo de estos males se cumpla poco a poco la destrucción de nuestras vidas, que las grandezas de alma se marchiten y se desvanezcan y no sean ya objeto de emulación, desde el momento que ellos se entusiasman por las partes mortales de sí mismos y descuidan el cultivo de las inmortales. **9** En efecto, si quien se deja corromper en un proceso no podrá ya dar un juicio libre y honesto sobre lo que es bueno y justo (pues necesariamente al que se ha dejado ganar por presentes sólo el interés personal le parece bello y justo), y cuando en nuestra vida entera ejercen de árbitro las corrupciones y la caza de

muertos que nos son extraños y los engaños en los testamentos, y cada uno vende su alma para sacar provecho de todo, siendo esclavos de la propia avaricia[214], ¿cómo esperar, en este pestilente contagio de la vida, que quede un juez libre e incorruptible de lo grande y destinado a la eternidad, y que no esté dominado por el deseo de enriquecerse? **10** Pero, tal como somos, es tal vez mejor la esclavitud que la libertad. Pues esos apetitos insaciables, desatándose como escapados de una prisión, se lanzarían contra sus vecinos e incendiarían con sus males la tierra entera. **11** En suma, decía que lo que produce la pérdida de los talentos contemporáneos es la dejadez en la que todos, a excepción de unos pocos, vivimos, sin hacer o emprender nada que no sea lo que procura alabanza o placer, jamás por alguna utilidad que sea digna de emulación o que merezca gloria. **12** Pero "es mejor dejar esto al azar"[215] y pasar al tema siguiente, el de las pasiones, sobre las cuales hemos prometido antes hablar en un tratado aparte, dado que, a nuestro parecer, ellas forman parte de los otros aspectos de la literatura y de lo sublime mismo...[216]

(*laguna*)

[214] Seguimos la lectura de Russell.
[215] Eurípides, *Helena* 379 (cf. Nauck 264, p. 437).
[216] La conclusión del tratado está trunca; Pseudo-Longino anuncia como próximo tema el de las pasiones. Este aviso induce confusión entre los comentaristas, puesto que se supone que, de acuerdo, al orden estricto de la exposición, el *πάθος* debería haber sido examinado inmediatamente después del gran pensamiento. Sobre el particular, v. las notas a IX 5 y XV 12 – XVI 1.

Índice de nombres

(En negritas se indica el capítulo y parágrafo correspondientes del texto de Pseudo-Longino; los números árabes en redondas refieren a la Noticia y la Advertencia y, seguidos de "n", a las notas a pie de página. Las rúbricas bis, ter y quater indican que el nombre en cuestión aparece dos, tres y cuatro veces, respectivamente.)

Índice analítico y glosario

Índice

ISBN 956-8415-09-2
9 789568 415099 >